
3 1761 04369 4009

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

Vol. 2

FRAGONARD

PAR

FÉLIX NAQUET



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29



EAU-FORTE DE FRAGONARD
d'après la peinture d'Annibal Carrache dans la cathédrale de Plaisance.

HONORÉ FRAGONARD[1]

CHAPITRE PREMIER

Place de Fragonard dans l'histoire de la Peinture française. — Son Enfance.
Sa Venue à Paris. — Il obtient le prix de Rome. — Séjour en Italie.

A l'époque révolutionnaire, pendant l'Empire et même aux jours du *romantisme*, on affecta un très injuste dédain pour les peintres délicats de la Régence, des règnes de Louis XV et Louis XVI; on méconnut leur

1. On trouvera, à la fin de cette Notice, l'indication des différents travaux relatifs à Fragonard. Les Goncourt lui ont consacré un des fascicules (le treizième) de *l'Art du XVIIIe siècle.* M. le baron Roger Portalis, qui avait, en 1880, donné sur notre peintre une intéressante brochure, *la Collection Walferdin et ses Fragonard,* a écrit plus récemment, sur le même sujet, un livre à quelques égards définitif, aussi remarquable par la finesse de l'exécution littéraire que par l'ampleur et la solidité de la documentation. M. Portalis a appelé l'attention sur des toiles et des dessins encore

finesse, leur sensualité élégante, le charme savant de leurs procédés, l'originalité de leurs facultés d'invention, la richesse artificieuse de leur sentiment décoratif. Le laps du temps a remis toutes choses à leur point. Aujourd'hui, en rendant justice à la puissance, par moments vraiment héroïque, que déployèrent, à la fin du dernier siècle et au début du nôtre, les écoles nouvelles, on apprécie à leur valeur les créations des maîtres de l'âge précédent, leur manière dépourvue parfois de hauteur, mais le plus souvent aisée, spirituelle et gracieuse.



HONORÉ FRAGONARD
d'après l'eau-forte de Le Carpentier.

Fragonard n'a aucun des caractères, fréquemment rudes et prétentieux, qui appartiennent d'ordinaire aux initiateurs, aux hommes qui apportent,

ignorés à l'époque où les Goncourt composèrent leur monographie. Le premier, il a distingué les trois séries de dessins entreprises pour l'illustration des *Contes* de La Fontaine; il a fait un emploi judicieux et nouveau de la correspondance échangée entre Marigny et Natoire, déjà connue par l'importante publication de M. A. Lecoy de la Marche (1874); il a extrait de piquants détails du *Journal* de Bergeret et publié divers documents inédits, entre autres « un lot de billets de Mlle Gérard à son beau-frère, etc. ». Cet ouvrage de grand luxe est un véritable monument typographique et artistique, comprenant 210 planches et vignettes. Il a été publié chez J. Rothschild, éditeur, en 1889.

dans le domaine de l'art, un dogme, un symbole, une foi. Il est de ceux, non qui dominent et mènent leur époque, mais qui se bornent à en refléter les nuances multiples et changeantes. Avec une flexibilité extra-



ÉTUDE A LA SANGUINE
par Fragonard. — (Collection de M. Edmond de Goncourt.)

ordinaire, il se prête aux goûts de ses contemporains; il suit la mode qui, il faut le dire, ne fut jamais si digne d'être suivie, dans toutes les capricieuses arabesques que décrivait sa fantaisie curieuse et hardie. Il existe une affinité merveilleuse entre les dons naturels de Fragonard et l'idéal, non très élevé, mais doux et tendre, libre et subtil, qui régnait en ces années et gouvernait les légères rêveries des imaginations.

Dans la société opulente se marquaient cette avidité de plaisirs, cette tendance fastueuse, prodigue, cette expansion vers l'ornement, l'éclat et le luxe, qui ont fixé, dans la tradition, le nom et le souvenir des fermiers-généraux. Gardons-nous de médire de ces financiers, entre lesquels figurèrent l'aimable et bienfaisant Helvétius (talent de premier ordre, trop délaissé aujourd'hui), et ce grand Lavoisier, placé par M. Du Bois-Reymond, qui s'y connaît, parmi les vrais « demi-dieux » de la science moderne, non loin des Laplace et des Lamark. Ces manieurs d'argent, parfois conspués et bafoués, injuriés comme des « mauvais riches », ont eu l'immense mérite de susciter et d'encourager l'une des manifestations les plus authentiques et les plus expressives de notre art national.

Il y a bien des façons, pour un artiste, de saisir et de rendre la beauté féminine, depuis les proportions et le cadre de l'épopée, jusqu'à ceux de l'élégie et même de l'épigramme. Fragonard est au premier rang des virtuoses qui ont splendidement traité, varié, ce thème éternel. Il a su, dans cet exercice triomphant de son pinceau, unir, suivant les données d'une formule complexe, la langueur amoureuse et la séduction lascive, sans omettre, quelquefois, une pointe d'insinuante licence, le parfum capiteux, un peu trouble, de la tentation et du désir.

En ces années où se réalisaient, avec la Du Barry et bien d'autres, des figures de courtisanes d'une perfection que l'Antiquité et la Renaissance avaient ignorée, la transcendante habileté de l'artiste, en ce genre, devait être particulièrement mise en lumière.

D'ailleurs ce féminin, ce connaisseur accompli des formes désirables, n'a pas été moins inspiré quand il s'est occupé des enfants: il a rendu à miracle les tons nacrés de leur chair, le joli abandon de leurs gestes et de leurs attitudes. Ce peintre des boudoirs a eu parfois le sens de la campagne, des sites agréables et recueillis, encadrant des scènes où se traduit, sans nul étalage de faux sentimentalisme, la douceur de la vie de famille.

Le miniaturiste et le graveur à l'eau-forte, en Fragonard, ne sont pas inférieurs au peintre. Dans l'illustration des livres, on sait quelle place élevée lui appartient. Son œuvre la meilleure, en cet ordre, est sa triple série pour les *Contes* de La Fontaine. Est-ce à dire qu'il ait absolument transcrit l'impression du texte, transposé avec une justesse complète, d'un art dans l'autre, le ton même et le style de l'original? Non sans doute. Dans ces ravissantes compositions, on

retrouve la même somme de gaieté, mais en une autre monnaie. La bonhomie narquoise du narrateur champenois est ici comme relevée d'une saveur plus compliquée, plus curieusement élaborée.



EAU-FORTE DE FRAGONARD

d'après la peinture du Tintoret à l'église San Rocco, à Venise.

Il est intéressant de rechercher les origines d'un semblable talent, les influences premières qui ont pu le façonner, le marquer d'une durable empreinte. Convient-il, en pareil cas, d'attacher une grande importance

à ce que l'on pourrait appeler le coefficient de la race et de la terre natale? On sait qu'il y a environ vingt-cinq ans ce système de critique a été exposé et appliqué, avec beaucoup de conviction, non sans un imposant appareil logique et dialectique, par M. Hippolyte Taine. Il a cherché là, tour à tour, un engin d'explication et un *criterium*. Nous ne sommes point, quant à nous, bien fixé sur la portée démonstrative de cette méthode. Chose singulière! Elle a été, au XVIII[e] siècle, rejetée, exclue, par des hommes d'un esprit étrangement lucide et perspicace, Condorcet et cet Helvétius que nous nommions plus haut, philosophes clairvoyants, qui ont discerné tant de choses, qui, sur plusieurs points de la psychologie et de l'histoire, ont devancé le temps, comme on s'en apercevra quand on daignera les relire. Stendhal, un des premiers, introduisit, dans le jugement des œuvres de l'art, cette considération de la race et du pays, mais il le fit avec précaution et mesure, comme il appartenait à un esprit délié, très ouvert, ayant subi le contact familier des réalités concrètes et vivantes.

Peut-être serait-il un peu vain de trop se fier au jeu, d'ailleurs assez complaisant, de telles théories. Mais, de toute manière, *servatis servandis,* en tenant compte des complications et des anomalies, il est manifeste que cet élément n'est jamais négligeable.

Fragonard était Provençal, et il serait assurément impossible de ne pas démêler dans son art bien des émanations de cette contrée, au séculaire héritage, où ont fleuri successivement plusieurs civilisations saturées de jouissances et surchargées de culture. Parfois, si nous osions le dire, ses compositions nous ont fait songer à ce qu'auraient pu être les descriptions d'un Arioste provençal, pourvu d'une imagination italienne en un sens, mais orientée vers la France, et prenant, sous les souffles lointains venus d'outre-Loire, un caractère plus mince et plus grêle, affiné par l'ironie, par le doute sceptique. La chaleur et la lumière méridionales n'en subsistent pas moins, et c'est bien ce ton plus intense et plus monté qui, chez Fragonard, rehausse, par exemple, son interprétation de La Fontaine.

Au moment où parut Fragonard, quel était l'état de l'École française? La situation était essentiellement simple, aussi peu embrouillée que possible. Il n'y avait pas alors ces luttes, souvent féroces, de visées contradictoires, qui ont, à d'autres époques, chargé de sombres nuages

le ciel de l'art. L'horizon était clair, le terrain déblayé. Boucher régnait en maitre à peu près incontesté.

On était déjà fort loin de la formule majestueuse et décente, parfois tendue et emphatique, qui s'était imposée aux peintres de Louis XIV. M. Cousin, dans la naïve esthétique esquissée en son traité *Du Vrai, du Beau et du Bien*, a poussé jusqu'à l'absurdité puérile son intolérant engouement pour les hommes de ce temps. De tels peintres, munis de



LA CIRCONCISION.
Eau-forte de Fragonard, d'après la peinture du Tintoret à la Scuola di San Rocco, à Venise.

mérites d'ailleurs si éminents, ne pouvaient guère exercer sur l'avenir aucune influence féconde. Le Brun, à la vérité, avait montré un sens décoratif tout à fait supérieur; il avait excellé aux dispositions grandioses, équilibrées, distribuées avec un surprenant savoir, une entente magistrale des groupes et des défilés, des pompes et des multitudes. Mais tout ce faste d'imagination était traduit aux yeux à l'aide de moyens pauvres, avec une trop grande indigence de matière, par des formes sèches, des tons trop peu nourris, Son art était une fête pour l'esprit, mais jamais pour les sens. Lesueur, avec des moments d'ineffable émotion et de grâce épurée, avait péché souvent par la gau-

cherie, l'aspect rigide et froid de ses compositions. Poussin avait réalisé des paysages analogues à ceux que Virgile l'Alexandrin expose dans ses vers au mètre savant, à la subtile cadence, mais, en somme, le pinceau en main, il n'avait guère prouvé que sa noblesse intellectuelle et sa vaste capacité mentale.

Rien ne pouvait subsister de cet art correct et abstrait, dont la sévère et régulière ordonnance n'était déjà plus en accord avec la fin désastreuse et misérable du règne. Et comment se serait-il accommodé à un temps comme celui de la Régence, à cette période bariolée, étourdissante, l'ère des vertiges et des débauches, l'époque de Law et de la duchesse de Falari ? Aussi, dès lors, l'art affecte-t-il une nouvelle allure; il procède d'un autre point de départ, vise à un autre idéal, et progresse conformément aux lois plus indulgentes d'un rythme moins solennel. Que de jolies scènes, alors, persanes et turques, peignant un Orient conventionnel et chimérique, vraiment dignes d'un siècle et d'un peuple qui allaient raffoler des *Mille et une Nuits* et du *Roland furieux*, qui devaient produire *Babouc* et *Memnon*, *l'Oiseau blanc* et *les Quatre Facardins !* Alors aussi Watteau déroulait ses paysages enchantés, où, sur la volupté, semble planer on ne sait quel enivrant mystère, et où les personnages, si une baguette de magicien leur prêtait l'existence, exhaleraient sans doute, dans l'atmosphère aromatisée, sous un rayon lunaire, des cantilènes et des sentences shaksperiennes, l'écho des immortels duos de Vérone et de Belmont.

Pendant ce temps, Lemoyne, tout en conservant une tendance décorative ambitieuse, ouvrait la porte aux sens, et, sous une influence en partie parmesane, en partie vénitienne et flamande, préparait en quelque sorte la matière que devait modeler Boucher.

Le succès de Boucher fut vite décisif et complet. A part le sobre et solide Chardin, exploitant, avec un bonheur constant, un précieux filon bien français, tous les peintres de l'époque furent éclipsés par Boucher ou ne réussirent qu'en lui payant tribut. On a pu, à diverses reprises, contester l'art de Boucher : il a résisté à tous les efforts hostiles. L'artiste, en somme, demeure comme une des plus hautes expressions de son temps. Il le résume et le symbolise, avec ses grâces et ses faiblesses. Véritable décorateur — chose rare de ce côté des Alpes ! — et maître du style souple et brillant qu'il a créé, il révèle à merveille l'aspiration même et le rêve confus de ce siècle. S'il aborde la mythologie, l'épopée

chez lui décroît jusqu'aux dimensions de l'héroïde; l'idylle et la pastorale, sous son pinceau, prennent un tour peu naïf, peu innocent; mais le libertinage même n'altère point l'essence de l'œuvre, tant la sève artistique est ici généreuse et abondante.

Au fond, le culte plus ou moins volontaire, plus ou moins conscient,



SAPHO.
Tableau de Fragonard.

de Boucher, est bien la dominante dans la vie et dans la carrière de Fragonard. C'est pour ainsi dire à travers le prisme de Boucher qu'il percevra des reflets de Venise, de l'Espagne et des Flandres [1].

1. Rappelons la première note brève de Mariette sur Fragonard, dans l'*Abecedario*. Elle est datée de 1761 et se termine ainsi : « ... Il est disciple du sieur Boucher. Je lui souhaite un aussi bon pinceau que celui de son maître. Je doute qu'il l'ait jamais. » (*Abecedario de* P. J. Mariette, *et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes*, ouvrage publié par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, t. II, p. 263.)

« J'ai toujours pensé qu'il est bon de savoir quelque chose », répondait un jour Gœthe, d'un ton ironiquement sentencieux, au pauvre Eckermann ébahi. Le maître allemand, ce jour-là, s'élevait contre ces gens simples qui tiennent que le génie doit être inculte, et que, si l'on étudie les autres, on risque de corrompre son originalité native. En réalité, il n'est pas de pire erreur; les sujets débiles seuls sont éteints et déprimés par l'assimilation et la culture; pour ceux qui sont nés robustes, le commerce des prédécesseurs est fécond; loin de les réduire à l'impuissance, il permet au contraire à leur talent d'évoluer avec succès et d'atteindre le maximum de sa « développée ».

C'est un peu l'histoire de Fragonard. Les exemples de Boucher, sans parler de ceux de Rubens et de Tiepolo, ne lui furent que salutaires. A leur contact il accrut ses aptitudes, en sauvegardant sa « personnalité ». Par l'étude attentive de modèles très variés, se forma ce talent aux facettes innombrables, aussi à l'aise dans le patient travail que dans la facile et hâtive improvisation, doué d'une entente rare de la combinaison, excellant toujours à construire son sujet, à définir et à caractériser la scène qu'il imagine ou qu'il reproduit, et joignant à de notables capacités d'inventeur la plus décisive habileté technique et la plus infatigable dextérité d'exécutant.

Fragonard naquit en 1732, à Grasse, dans une vieille maison d'un pauvre quartier [1]. Autour de la ville, le paysage, opulent et lumineux, présente, avec ses feuillages et ses eaux, ses montagnes vivement coupées, ce caractère brillant, cet éclat aux reflets métalliques, si connu des personnes qui ont traversé notre midi. Nul doute qu'une forte impression n'ait été produite sur un œil aussi sensible par cette nature aux magnificences parfois un peu dures et heurtées. De là vinrent les chauds éclairages, avivés par la qualité profonde, sourde et noire de l'ombre, qu'il mit plus tard dans quantité de ses plus heureuses compositions [2].

François Fragonard, le père, était gantier. Une spéculation malen-

1. L'acte de naissance de Fragonard a été publié par E. et J. de Goncourt, auxquels il avait été communiqué, d'après une copie levée sur les registres municipaux, par M. Sénequier. Voir *l'Art du XVIII[e] siècle*, par Edmond et Jules de Goncourt, 3[e] édition, p. 313.

2. « ... Sa plante bien-aimée, la plante qui revient toujours dans ses compositions... c'est la grande herbe frissonnante, légère, échevelée, d'élancement oriental, qui frappa ses yeux d'enfant aux bords des canaux de la Provence : le roseau. » (E. et J. de Goncourt, ouvrage cité, p. 314.)

contreuse compromit ses affaires. Il se transporta à Paris avec sa famille, amené par le procès qui le conduisit à la ruine. Fort gêné, il devint commis chez un mercier. Quant au jeune Honoré, il fut placé chez un notaire. Déjà sa vocation se révélait. Il n'eut point cette malchance qui n'a pas été épargnée à tant d'autres artistes d'être astreint à lutter contre les volontés rebelles d'ascendants opiniâtres. On l'autorisa à quitter l'étude et on le mena chez Boucher, lequel, dédaignant l'enseignement élémentaire, l'adressa à Chardin.

Ce stage à l'atelier de Chardin paraît lui avoir été peu profitable. Mais, au bout de quelques mois, il revint à Boucher, qui, cette fois, l'accueillit, le fit travailler à préparer des cartons destinés aux Gobelins, et, au bout de deux ans, l'encouragea à concourir.

Il concourut effectivement et remporta le prix. Saint-Aubin fut son concurrent malheureux. Le sujet était : *Jéroboam sacrifiant aux idoles.* (Voir, dans la Bible, le premier livre des Rois, ch. XII, versets 26-33, et le deuxième livre des Chroniques, ch. XI, verset 15). Le tableau de Fragonard [1], non exempt peut-être d'une certaine allure déclamatoire, est déjà remarquable par sa composition raisonnée, ingénieuse. Çà et là, par un détail, se dessine et s'annonce l' « individualité » du peintre. On pressent l'homme qui tirera un si grand parti des tourbillons de fumée, qui se jouera si savamment avec les bases et les fûts, les cippes et les stèles, les balustres et les chapiteaux, l'encensoir et l'alabastrum, la torche et le cratère [2].

Dans l'intervalle de temps qui s'écoula jusqu'à son départ pour Rome, il travailla encore avec Boucher; il fit notamment, pour un amateur, une copie d'*Hercule et Omphale*. *La Bascule* et *le Colin-Maillard*, que Beauvarlet grava en 1760, sont de la même date. Ce n'est, à aucun degré, l'œuvre d'un écolier. Citons aussi l'avenante *Récréation dans un parc.*

Sur ces entrefaites, Fragonard entra à l'école, récemment instituée, installée sur la place du Vieux-Louvre, et où les futurs pensionnaires de Rome devaient recevoir une préparation qui leur rendît plus fructueux, ultérieurement, leur séjour en Italie [3].

1. Conservé au Musée de l'École des Beaux-Arts.

2. Observons que Fragonard est un des rares artistes qui, sans avoir été admis aux leçons de l'Académie, aient pris part aux concours et aient emporté le prix.

3. Voir Courajod, *l'École royale des Élèves protégés*. Paris, Librairie de l'Art.

Il partit en 1756, le 20 octobre. L'Académie de France occupait alors le palais Mancini. Natoire était directeur. Il avait succédé à de Troy, disgracié à la suite d'une intrigue et d'un scandale.

Les pensionnaires, sous cette direction médiocre [1], ne travaillaient guère. Le directeur des bâtiments, le marquis de Marigny, se préoccupait de cet état de choses. Dans ses premières lettres, Fragonard n'est pas désigné, mais aucune exception n'est indiquée pour lui. Il subissait, comme les autres, une crise d'incertitude qui leur faisait, à tous, tomber le pinceau des mains.

En 1758, Fragonard est signalé comme fort bien doué, mais très versatile, ne sachant de quel côté se fixer. Lui-même a décrit plus tard le trouble où il vivait. C'est en somme la même impression qui, à toutes les époques, s'est exercée, à Rome, sur l'esprit des jeunes artistes subitement transplantés. Y a-t-il lieu de s'en étonner ? Gœthe avait déjà atteint à la maturité de l'âge et du cerveau lorsqu'il vit Rome, et cependant il fut d'abord comme anéanti. Bien postérieurement, il assurait qu'il n'avait cru naître que du jour où il avait pénétré dans la ville des Césars et des Papes.

Il n'est pas surprenant que le même phénomène se produise en des esprits plus jeunes et moins vigoureux, manquant de points d'attache et de points de repère. S'il suffisait d'une visite à l'atelier de Fortuny pour « casser bras et jambes » à Henri Regnault, ainsi qu'on le peut voir dans une de ses lettres, de quel poids doivent se sentir accablés des apprentis tout à coup mis en présence de tant d'œuvres extraordinaires, l'une des plus colossales floraisons artistiques qui se soient épanouies en aucun temps ? De nos jours encore, tel est, pour nos jeunes contemporains, l'effet du premier contact avec l'art des Michel-Ange et des Raphael.

Fragonard, très heureusement, ne se laissa pas longtemps abattre par ces visions démesurées. Il se tourna vite du côté des peintres qu'il pouvait imiter profitablement. Il distinguait parmi ceux-là « Baroccio, Pietre de Cortone, Solimène et Tiepolo ». Il fit, comme travail réglementaire, une copie d'après un Pietre de Cortone de l'église des Capucins. Quant à sa figure académique d'homme, envoyée à Paris et appréciée par Cochin

1. Natoire était un administrateur pitoyable. L'ordre et la discipline ne furent rétablis que par le peintre Noël Hallé, délégué avec le titre de *commissaire du roi*. Vien, devenu directeur, rédigea un règlement très ferme, que fit appliquer Louis Lagrenée, son successeur en 1782. Voir Lecoy de la Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 39 et suivantes.

d'une façon très clairvoyante, avec une censure prophétique des véniels défauts vers lesquels devrait plus tard incliner la manière de l'artiste, elle donna lieu à une intéressante lettre de Marigny, où, en rendant hommage à la fougue et à l'élan que déjà l'on reconnaissait à Fragonard, il observait que le moment était venu pour lui de se fier à ses forces et de prendre plus audacieusement son essor.

Fragonard ayant reconquis l'équilibre de l'esprit, avec la perception claire du but vers lequel il pouvait tendre et des moyens qu'il devait



LE PREMIER BAISER.
Eau-forte de Jules Jacquemart, d'après le Fragonard de la collection de M. von Derwies.

employer, sollicita la faveur de prolonger son séjour à Rome d'une année; Natoire appuya cette demande, qui fut accordée. L'estime de ses maîtres pour son talent et les espérances que l'on fondait sur lui s'accroissaient de jour en jour. Alors aussi sa vie fut embellie et comme éclairée par ses relations de toutes les heures avec Hubert Robert et avec Saint-Non.

Hubert Robert, d'abord élève de Pannini, puis pensionnaire de l'Académie, ne fut pas sans influence sur le talent de son ami; il lui communiqua quelque chose de sa manière, fort originale, de sentir et de rendre le paysage italien, avec ses monuments, ses tombeaux et ses ruines.

C'est une aimable physionomie que celle de Saint-Non, une de ces

figures animées, mobiles, comme on n'en voit que dans les *Mémoires* de cette délicieuse époque, où l'existence n'était pas encore desséchée, rendue odieuse par la précipitation et la fièvre modernes, par l'âpre et violente « concurrence vitale », et par tous ces motifs que Giacomo Leopardi a doctement analysés dans le *Parini,* un de ses plus subtils traités. Richard de Saint-Non était abbé, mais, selon l'expression de



VUE PRISE DANS LES JARDINS DE LA VILLA D'ESTE, A TIVOLI.
Eau-forte de l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

M. Portalis, seulement « par la soutane ». Vainement sa famille l'avait doté d'une abbaye et d'un siège au parlement. Il n'avait qu'un goût véhément, passionné, celui des arts. Abandonnant tout, il vint en Italie. La soutane, « l'habit long », lui était, à Rome, d'une précieuse utilité et lui procurait partout ses grandes et petites entrées. Fort riche, généreux, d'une belle prestance et de manières très fines, il fit rapidement la conquête d'Hubert Robert et de « Frago », comme on l'appelait depuis longtemps, depuis les jours où il fréquentait l'atelier de Boucher.

L'année 1760 fut, pour Fragonard, particulièrement agréable et

féconde. Là s'intercale un épisode qui ne serait pas déplacé dans *Wilhelm Meister*. Saint-Non, qui, grâce à sa naissance, à sa fortune, avait de hautes relations, eut à sa disposition, durant l'été de cette année, la villa d'Este [1], que lui prêtait l'envoyé de Modène, un diplomate, je suppose, analogue aux politiques qu'on voit dans *la Chartreuse de Parme*. Frago et l'abbé s'établirent dans cette magnifique résidence entourée de jardins



CAVEAU DÉCOUVERT A POMPEIA, PRÈS DU VÉSUVE.
Gravure de Fessard, d'après le dessin de Fragonard.

assez comparables à ceux dont parle La Bruyère, « de vastes et de délicieux jardins dont l'enchantement est tel, qu'ils ne semblent pas faits de la main des hommes ».

L'ardeur de nos deux jeunes gens au travail était sans cesse excitée par la beauté ravissante de ces sites, la riante magie de cette végétation et de ces eaux, de ces berceaux et de ces charmilles, de ces cabinets et de ces salles de verdure, de ces paysages meublés d'arcades et de degrés, de rampes et de colonnades. Ce fécond éveil d'esprit a produit les vues traduites avec beaucoup d'élégance dans la suite des eaux-fortes de Saint-

1. Voir Lecoy de la Marche, ouvrage cité, p. 285.

Non, et des ébauches d'une étonnante allure, sanguines, dessins rehaussés de bistre et de sépia, la *Vue de l'entrée de Tivoli*, par exemple, la *Vue prise dans les jardins de la villa d'Este*, où Mariette relevait à bon droit le visible caractère d' « intelligence » et d'esprit, commun à tout ce qui est sorti des mains expertes et légères de Fragonard [1].

Les dons du peintre et la manière qu'alors il s'était déjà faite le rendaient merveilleusement apte à reproduire ce mélange attrayant de feuillages et de statues, d'antres et de vasques, de portiques et de fontaines, cette nature dorée par le soleil, enveloppée du bleu velouté d'un horizon pur, et que paraient, à tous ses détours, des décors de pierre et de marbre.

A cette époque se rapportent les *Grands Cyprès de la villa d'Este*, les *Grottes de Tivoli*, la *Grande Cascade* et nombre de pages exquises, conservées dans des collections privées ou au Musée de Besançon, ainsi qu'une ample série de *Vues*, gravées ensuite par Saint-Non et dues en partie à Fragonard, en partie à Hubert Robert.

Cette existence tout artistique, éloignée des soucis et des compétitions haineuses, avait un vif attrait pour Fragonard, qui obtint une nouvelle prolongation de séjour. Il prêta son concours à Saint-Non pour les reproductions de peintures qui devaient lui être nécessaires dans l'ouvrage publié une dizaine d'années plus tard, et intitulé *Fragments choisis dans les peintures et les tableaux les plus intéressants des palais et des églises de l'Italie*. Le même objet motiva une excursion à Naples que, depuis longtemps, Fragonard désirait connaître. Les deux amis revinrent par Bologne et Venise. Partout Fragonard mettait à la disposition de l'abbé sa rapidité de travail, sa vision nette et distincte, son exécution toujours remarquable, même lorsqu'elle est le plus sommaire, par la justesse irréprochable et l'intelligente fidélité.

En 1761, après cinq ans d'essais et d'incessante activité, il était de retour à Paris.

1. *Abecedario*, passage cité.

CHAPITRE II

Fragonard à Paris. — La Critique. — Fragonard à l'Académie royale. — Le Monde des amateurs au XVIII[e] siècle. — Principales œuvres de Fragonard pendant cette période.

Seuls, les académiciens agréés et professeurs avaient alors le droit d'exposer au Salon de peinture. Il s'agissait donc de se faire agréer à l'Académie. A cet effet, il convenait de s'appliquer à une composition de grande allure (car on croyait encore à la classification des genres), sur quelque sujet historique, sacré ou mythique. On le voit : c'était là l'équivalent de la tragédie que tout jeune littérateur devait écrire à ses débuts, et qui lui ouvrait la carrière. Sainte-Beuve, dans une de ses premières études, a cité un divertissant passage d'Alexandre Duval sur cette tragédie *obligée*, en quelque sorte, sur cet usage auquel ne purent se soustraire les écrivains mêmes destinés à s'illustrer dans un genre tout différent, par exemple le scintillant Chamfort.

Fragonard pensa donc à faire sa tragédie, je veux dire son morceau d'apparat. Pour le sujet, il n'avait que l'embarras du choix, car les souvenirs antiques flottaient dans l'air ; chacun avait présents à la mémoire les épisodes pathétiques de l'Histoire ou de la « Fable », comme disait Diderot. Ces données paraissaient les seules dignes d'être traitées dans ce que Voltaire nommait « le grand goût ».

Fragonard hésita quelque temps. Il semblait retourner la question, au fait assez irrévérencieuse, que Musset posait à sa Muse :

D'où vont venir les pleurs que nous allons verser ?

Un moment il fut attiré vers un trait de l'époque post-alexandrine : *Antiochus mourant d'amour pour Stratonice*. On voit sans peine ce qu'aurait rendu un pareil thème, où une part égale pouvait être faite à l'ordonnance pompeuse, et à la sensibilité légèrement fade et conventionnelle. Puis il se tourna vers le cycle du Tasse, ce Tasse que Montesquieu comparait au Carrache, et qui, avec ses belles guerrières, son mélange de chevalerie courtoise, de galanterie, de magie, de mysticisme théâtral, devait, presque au même degré que l'Arioste, séduire les imaginations de

cette époque. Provençal, touché du soleil du midi, cultivé à l'italienne durant son long séjour dans la Péninsule, Fragonard eût excellé dans un pareil sujet. Il esquissa un *Renaud dans les jardins d'Armide* et un *Renaud dans la forêt enchantée*. (Il devait plus tard, dans une étude, prêter une fière allure à *Clorinde à cheval :* il en fit une vraie guerrière antique, une amazone à la *mamma exserta*, semblable aux combattantes équestres des frises du temple d'Artémis Leucophryne, à Magnésie du Sipyle.) Puis il songea au *Sacrifice d'Iphigénie*, conçu dans la façon un peu rhétoricienne que l'on appliquait alors au traitement des légendes de l'antiquité. Finalement, il préféra l'histoire de *Callirrhoé*. On jouait sous ce titre un opéra du poète Roy, classé, si nous ne nous trompons, par Voltaire, parmi les plus durs et les plus plats versificateurs d'un temps où l'on fit tant de bonne prose et de si méchants vers. Notre opéra français, depuis Lulli (ce que Wagner devait nommer plus tard, dans un de ses meilleurs écrits théoriques, « le *grand* opéra »), ne vivait guère que sur des emprunts à l'antique. On vit défiler dans ce cortège toute la série divine, héroïque, depuis Atys et Hébé jusqu'à la nymphe Platée. Je crois bien que c'est Beaumarchais qui fit la première tentative sérieuse pour sortir de ce cercle, en composant, avec toutes les ressources de son art si complexe, l'étonnant *Tarare*, au grandiose prologue, aux complications bizarres, enrichi, jusque dans l'onomastique des personnages, par mille recherches ingénieuses, et pour lequel Salieri écrivit une musique par endroits exquise.

Diderot, en définissant l'opéra de Rameau, «... où il y a... du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine », a caractérisé tous les arts de son temps, dans leur tendance au décor, aux fastueuses apothéoses.

C'est donc un sujet d'opéra que définitivement voulut choisir Fragonard. Il le médita longuement, comme le prouvent l'esquisse du Musée d'Angers et celle de la collection Walferdin. Il le traita dans un goût théâtral ; le héros de la composition présente, selon l'expression de M. Renan dans sa description du *Laocoon*, l'aspect « d'un ténor chantant son *canticum* ». Quoi qu'il en soit, le succès fut complet. L'Académie crut s' « honorer » en accueillant Fragonard [1].

1. « M. Fragonard vient d'être reçu à l'Académie avec une unanimité et un applaudissement dont il y avait peu d'exemples. » (Lettre de Marigny à Natoire, dans Lecoy de la Marche, ouvrage cité, p. 294, en note.)

On connaît la donnée : la peste, envoyée par les dieux, dépeuple Athènes. Il faut une victime propitiatoire : le sort a désigné Callirrhoé (c'est, on le voit, une variante de ce *Sacrifice d'Iphigénie* qui avait un moment sollicité l'artiste). Le grand prêtre de Dionysos doit exécuter l'arrêt fatal, mais il aime la jeune fille, et, plutôt que de l'immoler, il se frappe à sa place.

Le tableau figure au Louvre. La couleur en est assez chaude, malgré un parti pris évident de mesure et de sagesse. Le grand prêtre mourant est efféminé. L'ensemble est apprêté. On sent que l'originalité du peintre parfois si libre a été, à dessein, réfrénée, atténuée. Tout, depuis les figures principales jusqu'aux accessoires, a été manifestement calculé, ordonné, selon les exigences d'une conception factice, d'un « canon » convenu. Çà et là, toutefois, une touche puissante, une réminiscence italienne viennent égayer cet ensemble, et, en décelant la richesse du tempérament contenu, réparent et compensent ce que le tout pourrait présenter d'un peu morne.

Cette contrainte de l'artiste en embouchant un autre instrument que le sien fut très bien sentie par le clairvoyant Mariette. Bachaumont, dans les *Mémoires secrets*, donne une note assez ambiguë sur l'œuvre de *M. Fragonet*. Comme le nom du docteur Bartholo, qu'Almaviva sous l'uniforme de Royal-Infant estropie en cent façons, le nom de Fragonard semblait destiné à être défiguré de toutes les manières. Passe encore pour le gentil sobriquet de *Frago*, qui a comme une couleur italienne, fort en rapport avec le talent du peintre, mais autrefois Natoire avait appelé son pensionnaire *Flagonard ;* à présent, l'on travestissait en *Fragonet* ce nom que la postérité devait retenir avec infiniment plus de précision. Il n'y a pas lieu d'ailleurs de s'étonner : on était alors, pour les noms aussi bien que pour les mots de la langue la plus usuelle, à mille lieues des préoccupations et des exactitudes orthographiques d'aujourd'hui.

C'est à propos du Salon de 1765 [1] que Diderot [2] a écrit un de ses meilleurs morceaux de critique artistique. On sait de quelle façon il

1. Dans le livre de M. le baron Roger Portalis, il y a *1769*, par suite d'une évidente erreur typographique, que le contexte permet de rectifier immédiatement.

2. Diderot et Fragonard ont été réunis dans la même dévotion par Walferdin. Voir la brochure de M. le baron Roger Portalis, *la Collection Walferdin et ses Fragonard*, p. 6.

convient de lire ces pages du maître qui, au temps où M. Villemain (durement qualifié par Heine de « rhéteur ignare, frivole bel esprit ») professait la littérature, n'était pas mis au rang des premiers écrivains de son siècle, et auquel M. Taine a depuis rendu sa place auprès de Voltaire, de Montesquieu et de Rousseau. A la vérité, Diderot peut être jugé superficiel et faible quand il se mêle d'apprécier la technique des peintres, absolument comme il paraît peu ferré sur le métier des musiciens dans des articles comme celui *Sur les Leçons de clavecin de Bemetzrieder*. En revanche, cette intelligence, si bien pourvue du côté des facultés intuitives et divinatoires, saisit avec une extrême vitesse le caractère des œuvres peintes ; sur le terrain de l'esthétique proprement dite, Diderot déploie cette éloquence imagée, colorée, persuasive, qui devait lui mériter l'admiration fervente de Gœthe.

Le morceau consacré à Fragonard, comme beaucoup d'autres pages, semble un peu avoir été écrit sur le trépied. Diderot, si contenu, si parfait de tact et de mesure lorsqu'il contait l'histoire du Père Hudson ou celle de la marquise de La Pommeraye (en un mot lorsqu'il était retenu par les règles fixes du genre narratif), se livrait, dans cette littérature d'un style plus lâche et plus abandonné, à une espèce d'enthousiasme, trop souvent incompatible avec la justesse et le goût. Il y a, si l'on veut, quelque chose d'obscur et de fumeux, dans la façon, arbitraire et capricieuse, dont il interprète le tableau. Néanmoins sa description, d'un tour ingénieux, d'un beau ton décoratif, traduit heureusement l'impression qui, à l'analyse, se dégageait de l'œuvre. Il a bien démêlé que le peintre avait à sa disposition tous les secrets d'une véritable « magie » et tous les ressorts de ce qu'il nomme « la machine pittoresque ». Il met exactement le doigt sur les défauts qu'une critique plus solide et plus sévère n'eût pas manqué d'indiquer, une certaine emphase compliquée par endroits d'une grâce un peu molle et malsaine. Il signale le charme, assez perfide, des jeunes acolytes, qui nous attirent sur cette pente dangereuse de l'androgynisme, trop complaisamment descendue par maints artistes italiens, sans en excepter le grand Léonard. Quant au Corésus, avec sa parure presque féminine, ce n'est pas un prêtre de Dionysos; mais plutôt un serviteur équivoque de la Mère des dieux, une demi-femme, « *notha mulier* », comme chante le Pseudo-Catulle dans son *De Aty*.

Somme toute, c'était, pour l'artiste, une victoire. Les défauts mêmes



GRANDEUR D'AME DE CORÉSUS.

Gravure de Danzel, d'après le tableau de Fragonard. — (Musée du Louvre.)

qu'on lui reprochait étaient de ceux qui impliquent la distinction et la finesse, et que bien des gens seraient enchantés d'avoir. Le tableau fut indiqué pour être reproduit en tapisserie par les Gobelins.

A ce même Salon, Fragonard avait exposé un autre tableau, d'un genre plus libre : c'était *l'Absence des père et mère mise à profit;* un svelte éphèbe embrassant une adolescente, au milieu d'un entourage d'enfants et de chiens. Là se glissait déjà cette pointe un peu lascive que l'artiste aiguisa par la suite. Cet ordre de conceptions convenait parfaitement à un temps qui estimait, selon la parole d'Almaviva, que « l'amour est le roman du cœur, tandis que le plaisir en est l'histoire », et où Beaumarchais, représentant, dans un poème, les deux principes, mâle et femelle, qui se partagent l'empire de la nature, faisait du dieu non le mari, mais l' « amant » de la déesse.

Deux ans plus tard, au Salon suivant, Fragonard réussit moins. Cette fois il n'envoya qu'une *Tête de vieillard*, que l'on eût peut-être mieux appréciée, si l'on n'avait alors été enclin à admettre l'importance prépondérante des scènes d'une composition étudiée, et la subordination des autres genres ; — et des *Groupes d'enfants dans le ciel*, plafond que l'on n'admira guère, tout en vantant sa légèreté « aérienne ».

Au Salon de 1769 il ne fit nul envoi. Il passait pour être absorbé par les « boudoirs ». C'est à cette époque que, fréquentant les coulisses de l'Opéra, et le « chauffoir de la Comédie », pour emprunter l'expression de Rousseau, il peignit le portrait de diverses femmes de théâtre.

En réalité, ce fut le moment où Fragonard trouva sa véritable voie, et s'établit en maître dans un genre réduit et gracieux, d'une élégance un peu impudique, embelli par les gentilles recherches d'un érotisme qui ne tombe jamais dans la grossièreté brutale et dangereuse. Sur le chemin des plaisirs, il sait côtoyer avec art, de manière à ne jamais courir le risque de s'y perdre, les abîmes tentateurs de la débauche et de la perversion.

La Cythère pour laquelle il s'embarque n'est point une île pernicieuse, une contrée maudite, où, sous de magnétiques effluves, règnent les périlleuses influences de la passion dévastatrice et du vice maladif; c'est une région fort tempérée, où le plaisir, coquet, paré du coloris de la jeunesse et de la santé, est une fleur capiteuse, mais sans vénéneux arome.

Tout le monde connaît la genèse assez plaisante des *Hazards heureux*



LE VERROU.

Gravure de Maurice Blot, d'après le tableau de Fragonard.

de l'Escarpolette, cette toile qui, grâce à la gravure très bien venue de Nicolas de Launay, a tant fait pour le renom et la popularité de notre peintre. L'histoire est amusante, et caractérise bien l'indulgente époque où le roi, peu soucieux de l'orageux avenir, s'égayait au détail des amours clandestins de ses sujets les plus notables.

Il s'agit d'une commande qui avait été primitivement faite à Doyen par un « homme de cour », un de ces raffinés comme on en voit chez l'abbé Prévost, et qui, pour aller à ce que Beyle nomma « la chasse du bonheur », se réfugiaient dans l'intime et le secret de quelque « petite maison ». Doyen fut un peu scandalisé en s'entendant proposer ce thème d'une décence médiocre. Ce fut lui qui, pour le traiter, désigna Fragonard. Ce dernier, on le voit, avait déjà la réputation d'un spécialiste : il était comme attitré dans cet emploi galant.

Fragonard exécuta le tableau. Il y mit, à sa façon, beaucoup de science et d'art, et sut, en cette donnée d'un charme irritant, demeurer discret et délicat. Des philistins seuls pourraient blâmer cette scène adroitement bâtie, dessinée et colorée avec infiniment de calcul et de maîtrise, qui met pour ainsi dire en relief, comme dans un *scherzo* sensuel, le perpétuel jeu du sexe, de l'amour et du désir.

D'autres commandes analogues vinrent à Fragonard. C'est ainsi que, pour le marquis de Véri, il composa *le Verrou*, si connu par la gravure de Blot, sujet encore scabreux, mais fort artificieusement dépouillé de tout ce qui pourrait rendre une semblable scène pénible et répugnante. Au fond, une telle page est très philosophique. Elle symbolise à merveille la lutte du désir qui triomphe et de la pudeur qui succombe. L'homme, sans violence, est impétueux et ardent ; la femme fait songer à ces villes qui capitulent pendant l'assaut, et qui sont à moitié prises, à moitié rendues. Cette créature charmante, embellie par les soins et les cultures d'une cosmétique raffinée, semble dire à la fois, comme la Zerline de Mozart : « Je consens et je refuse »; *Vorrei e non vorrei.*

De chez le marquis de Véri, cette adorable composition, effrayante uniquement pour des béotiens, passa chez M. de la Reynière, dont la maison, à la Grange-Batelière, était un véritable musée, et qui possédait également, de Fragonard, *la Sultane appuyée sur une ottomane.*

C'était le temps où les riches personnages (dans ce siècle qui, commençant à être une époque d'affaires, avait reçu à ses débuts l'impulsion par la banque du Mississipi, les extravagances financières de Law, les



LA FUITE A DESSEIN.

Gravure de E. Boilvin, d'après le tableau de Fragonard, qui faisait partie de la collection de M. Camille Marcille.

vertiges du papier-monnaie, si bien retracés plus tard par Gœthe dans le second *Faust*) faisaient édifier, dans divers cantons de Paris, avec une prodigalité digne des Verrès et des Trimalcion, de coûteuses et ruineuses *Folies*. (On en trouve les vestiges un peu partout, même vers ces régions est de notre capitale, si délaissées aujourd'hui, livrées à la populace laborieuse, aux industries malpropres et infectes.) La Folie-Beaujon avait passé des mains dépensières du banquier Beaujon dans celles de Bergeret, receveur des finances. Beaujon, d'ailleurs, n'avait fait qu'émigrer; il n'avait point abandonné le Roule, où, comme à la Petite Pologne, l'aventureux Casanova rencontra des dames accortes et d'hospitalières demeures. Beaujon avait acquis « l'hôtel d'Évreux, aujourd'hui l'Élysée ». Sa collection, précieuse et variée, témoignait de ce goût artistique, nul ou rudimentaire au siècle précédent, et dont on peut voir les progrès en parcourant les *Lettres* et les *Mémoires* de Mme d'Épinay.

Varanchan de Saint-Geniès, titulaire de la ferme des tabacs, faisait place dans sa galerie à quelques-unes des compositions de Fragonard, « d'un genre assez vif », selon le mot de Beaumarchais. Il possédait de lui le dessin du *Coucher des ouvrières en modes*, celui des *Jets d'eau*, *les Baigneuses*, actuellement au Louvre. — Randon de Boisset, fermier général, homme de grand ton, avait *la Sultane, les Jeunes Filles sur un lit*, *l'Amour vainqueur*, etc.

Fragonard, d'ailleurs, n'était pas seulement recherché comme peintre des groupes riants et des attitudes lascives. *L'Adoration des Bergers*, chez le marquis de Véri, et, chez M. de Grammont, *la Visitation de la Vierge*, prouvaient qu'il était en état de faire vibrer, avec mille ressources de virtuose et d'harmoniste, une gamme d'un tout autre caractère.

Mais cependant, c'est bien le plus souvent vers les sujets amoureux que l'artiste est entraîné par le succès qu'il y rencontre, non moins que par son tempérament. Sa puissance s'accroît avec l'âge et avec la réussite. Il dispose, de jour en jour, d'un terrain plus étendu, de combinaisons plus diversifiées, d'un nouveau luxe d'accessoires. Il bénéficie en même temps de toute l'ample et multiple culture à laquelle il s'est soumis pendant les années préparatoires. Il recueille le fruit des longues études qu'il a patiemment suivies, et qui l'ont conduit à surprendre les recettes de plus d'une technique, les formules et les secrets de mainte école. A propos de *la Toilette de Vénus*, Thoré-Bürger, le critique érudit et sagace, a écrit une page fréquemment citée, qui fait bien valoir cette sou-

plesse de palette, cette dextérité de pinceau, cette opulence d'une mémoire et d'une imagination qui se sont ornées dans la fréquentation de plusieurs



SERMENT D'AMOUR.

Gravure de J. Mathieu, d'après le tableau de Fragonard.

maitres. « Le voici, dit Bürger, tout rubenesque de couleur et presque Florentin de tournure dans sa Vénus! Cette figure de femme est du plus beau jet de dessin, de la tête aux pieds; ses formes allongées et élégantes,

corrects de contours, distinguées aux extrémités, ont vraiment quelque chose du style des maîtres de Florence. » Et le remarquable écrivain signale cette « grandeur » incontestable qui répand souvent sur cet art un vernis de noblesse, et qui, d'ordinaire, empêche le peintre de tomber dans la prétentieuse mièvrerie.

Esprit fort compréhensif, Fragonard, à mesure qu'il se produit avec plus de confiance et de décision, évoque le souvenir des prédécesseurs, qu'il a si consciencieusement, à ses débuts, étudiés, analysés, traduits par la copie; en conservant sa veine personnelle, en restant fidèle à sa verve, à sa netteté, à son sentiment bien français, il fait miroiter à nos yeux mille reflets de la Flandre et de la Hollande, de l'Italie et de l'Espagne.

Sa manière, en s'accusant, excelle à reproduire les formes nues; dans *l'Instant désiré*, dans *la Bacchante* de la Galerie La Caze, il écarte toute fadeur; ses contours sont ondoyants, mais sans faiblesse; sa couleur tendre, parfois vaporeuse, d'une ténuité par instants merveilleuse, garde toujours de la saveur et de l'énergie. Dans *les Baigneuses*, les chairs nacrées semblent tissées avec des fleurs. Cela n'est pas chaste, assurément, mais du moins cela demeure frais et sain, sans odeur de décadence, sans altération morbide, et relevé par une chaleur vitale où se jouent la sève et l'éclat de la véritable nature.

Il est une espèce de substances qu'il excelle à traiter et à rendre : ce sont les linges blancs et délicats, les légers tissus qui se plissent et se chiffonnent autour du corps de la femme. Voyez, en ce genre, *le Début du modèle*, disposé avec une science si subtile de l'arrangement, et *la Gimblette*, aux perspectives licencieuses, et *la Chemise enlevée*, où la grâce infinie de l'exécution sauve le sujet de toute bassesse.

Les Goncourt, à propos de Fragonard, ont parlé d'une « palette de nuage », ce qui n'est pas beaucoup plus extraordinaire que le « bonnet de nuage » du personnage de Chamisso. Sa couleur paraît dérobée aux plus belles et aux plus diverses matières, pétrie de minéraux fins : marbre, argent, topaze. Du jaune au pourpre, du fauve à l'azur et au lilas, ces nuances semblent provenir, à l'aide d'un alambic, du cuivre et du soufre, du saphir et de l'améthyste. Il entre aussi, dans cette mixture, des parcelles d'ivoire et des gouttes du lait de la Voie lactée.

« Je veux des baisers, je veux des baisers », chantait Gœthe dans une des plus suaves mélodies de son *Divan*. Fragonard est de même, dans sa



LA FONTAINE D'AMOUR.

Gravure de M. Fr. Regnault, d'après le tableau de Fragonard.

peinture, un grand collectionneur de baisers : *Baiser amoureux*, *Baiser dangereux*, *Baiser à la dérobée,* il poursuit cette classification difficile, déduit les séries, compte les espèces. Il n'ignore que les baisers âcres et amers. Chez lui, la caresse n'est jamais empoisonnée par le remords ou le doute, ni attristée par le souvenir ou le pressentiment. C'est la fête perpétuelle de l'amour satisfait, libre d'arrière-pensée, folâtre sans lourdeur, gai sans corruption. Cela rappelle parfois les groupes idylliques que l'on rêve en lisant Longus, ces amusements d'adolescents hellènes, ou, comme l'a dit M. Renan, ces « jeux de fins jouvenceaux sur le seuil de l'Amour ».

Le Sacrifice de la rose et *le Vœu à l'Amour* nous montrent, mieux que tout le reste peut-être, la qualité exquise et vraiment rare de cette imagination, cette entente et cette expérience des défaillances et des pâmoisons féminines, cette douceur si insidieuse que rien ne saurait lui résister. Une espèce d'impalpable, d'ineffable mystère, répandu sur ces créations, accentue avec un relief supérieur la suprême originalité de cette nature, plus complexe que l'observateur superficiel ne le supposerait tout d'abord.

Il en faut dire autant du *Serment d'Amour*. Ici la sensualité est comme épurée par sa chaleur même. Une sorte d'indéfinissable magie ondule sous les apparences visibles. Il se révèle dans cette toile quelque chose qui ne s'y trouve point figuré. Ce n'est plus un baiser, somme toute assez prosaïque comme celui de *l'Enjeu perdu*, qui explique en quelle monnaie les jeunes filles doivent acquitter le gage. Non, c'est un enlacement où la tendresse est poétique, un frémissement délicieux sans doute, mais sanctifié par la véhémence même de l'élan, par je ne sais quel appel à la durée, à la destinée, par un sentiment voluptueux plus ardent et plus profond que le frivole instinct du plaisir. Quels êtres étaient donc les hommes de ce siècle, qui enfanta des amoureux comme Saint-Preux et comme Werther, de ce siècle où Rousseau était si longuement tourmenté par l'attente ou par la mémoire d'un seul embrassement de Sophie d'Houdetot ?

Le Songe d'Amour est de la même famille, avec sa vibrante atmosphère, ses harmonieuses figures, ses nuages qui semblent formés par des fumées d'encens. Quant à *la Fontaine d'Amour*, ce couple de divins amants qui vont boire l'onde de la vasque enchantée, c'est encore l'une des compositions où se réalise le mieux, à l'aide d'un transparent symbo-

lisme, par le clair et éloquent langage des formes et des couleurs, cette sorte de poésie, puissante sous la séduction des apparences, qui fut, dans ses moments heureux, le partage propre de cet artiste transcendant.

Ceux que rebutent, dans le XVIIIe siècle, sa raillerie sèche, sa dissolvante ironie, doivent lui pardonner beaucoup parce qu'il crut à l'amour. C'est là ce qui se marque dans tout ce qu'il a produit de plus caractéris-



L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE.
Dessin de Fragonard, gravé par Choffard.

tique. Cette touchante croyance aux joies de l'affection partagée, cette pénétrante intuition des ivresses d'Éros et d'Antéros, vous la retrouverez dans les fictions peintes de Fragonard, aussi bien que dans les monuments littéraires les plus divers de ce temps, dans les *Journaux* si émus du chevalier de Boufflers et de Mme de Sabran, dans les épisodes attendris des *Confessions*, dans les scènes fortement passionnées des *Affinités électives*, et même dans le couplet presque lyrique de Chérubin décrivant le trouble où il est jeté « au seul aspect d'une femme ».

CHAPITRE III

Ouvrages décoratifs de Fragonard. — Travaux pour Louveciennes.
Les Peintures de Grasse.

Tout prédisposait Fragonard à être un décorateur de premier ordre. Il avait la mémoire meublée, l'imagination fertile. Son excessive culture n'amenait pour lui, dans l'exécution, aucune hésitation fâcheuse, aucun embarras propre à le paralyser. Sa verve et sa fougue défiaient toute comparaison. Il avait, en peignant, une prestesse étonnante, une vélocité extraordinaire dans le maniement du pinceau. Il s'était, d'après Tiepolo, rompu aux exigences de ce style, où devait se manifester, avec infiniment de fraîcheur et d'éclat, son aptitude à prodiguer la lumière, à verser sur tous les objets une gaieté vivace et rayonnante.

Nous avons eu l'occasion de le faire observer : à côté du type grotesque des Turcarets, enrichis vulgaires, grossiers parvenus, figures excellemment « bernables » (pour parler à la façon de Dancourt), que tout le monde effectivement joue et dupe à plaisir, le XVIIIe siècle avait son cercle d'amateurs éclairés, se piquant à bon droit de dilettantisme, avides d'encourager les artistes, de faciliter et d'exciter leur production, et leur témoignant à tout propos les égards les plus flatteurs. On se rappelle ce trait du maréchal de Luxembourg accompagnant je ne sais plus quel graveur sur la route jusqu'à la voiture qui devait le reconduire à Paris. Fragonard eut l'heureuse chance d'être, à ce point de vue, parmi les plus fêtés. Décorateur, il ne languit point dans l'attente de la commande, et rencontra des circonstances favorables pour satisfaire son impérieux besoin de création.

Bergeret, mentionné dans notre revue des principaux connaisseurs de l'époque, fut l'un de ceux qui, les premiers, s'intéressèrent à cette face du talent de Fragonard. Intelligent et cordial, vivant dans un somptueux intérieur, possesseur de raretés assemblées avec un goût irréprochable, s'étant un peu essayé dans les arts, il influa heureusement sur la carrière décorative de Frago. C'est à son hôtel qu'était destiné le pla-

ond exposé au Salon de 1767, les *Groupes d'enfants dans le ciel.* A la même époque à peu près se rapportent probablement les *Allégories des*



L'HEURE DU BERGER.
(Galerie La Caze, au Musée du Louvre.)

Arts, quatre trumeaux d'une qualité plus fine, qui allèrent orner la résidence d'hiver du financier, dans cette rue du Temple, où l'on découvre

encore aujourd'hui, défigurées, livrées aux industriels et aux commerçants, de superbes demeures, par exemple l'hôtel de Saint-Aignan.

Pour M. de Saint-Julien, l'artiste peignit, vers cette date, *le Cheval fondu* et *la Main chaude*, qui, de notre temps, après avoir appartenu à M. Pereire, ont été acquis par M. le comte Pillet-Will. Une œuvre plus importante est *la Fête de Saint-Cloud*, ensemble assez vaste où, parmi de beaux arbres, est distribué sans confusion le personnel, ingénieusement espacé et groupé, des forains et des promeneurs.

Vers 1770, Fragonard entreprit ses travaux décoratifs dans l'hôtel de la Guimard, à la Chaussée-d'Antin. En ce siècle, où l'on vit tant d'attrayantes filles de théâtre, depuis la Tonelli, jusqu'à cette Mlle Quinault, dont Chamfort a conservé plusieurs mots très aiguisés, Mlle Guimard occupa une place à part. Cette orgueilleuse et ruineuse maîtresse du prince de Soubise est un caractère accompli de courtisane avisée, experte dans la doctrine du plaisir, soucieuse de reluire et de gouverner la mode.

Fragonard, qui paraît avoir été avec elle sur le pied d'une intimité tendre, fit le portrait de la danseuse, représentée sous le costume pastoral, en un style fort convenable à rendre, dans son élégance artificielle, une reine de théâtre, une nymphe d'opéra. Citons, sur ce point, la « notule » des Goncourt : « M. Groult possède une très grande toile décorative de Fragonard, qui semble un panneau du salon de Terpsichore de la maison de la Guimard, située rue de la Chaussée-d'Antin. La danseuse, grandeur nature, est représentée en bergère d'opéra ; sur ses cheveux poudrés est posé un léger chapeau de jardin, à la forme joliment gondolée, aux rubans envolés derrière elle, et un carlin jappe sous sa jupe. Elle a un corsage lacé entre les deux seins, une robe à retroussis de soie verte, sur laquelle est jeté un tablier de dentelle, dont les petites poches sont agrémentées de nœuds de rubans et de roses artificielles. Et la danseuse esquisse un pas de danse, chaussée d'un soulier de satin blanc à bouffettes roses, d'un charmant petit soulier dont le pied vainqueur est visé par un amour agenouillé dans un buisson de roses, et qui s'apprête à décocher la flèche de son arc [1]. »

Pour Mme Du Barry, installée alors à Louveciennes, Fragonard peignit et livra, en 1770, quatre dessus de porte sur ces sujets : *Les Grâces*, *l'Amour qui embrase l'Univers*, *Vénus et l'Amour*, *la Nuit*. Ces

1. E. et J. de Goncourt, *l'Art du XVIIIe siècle*, p. 360.



LE CHIFFRE D'AMOUR.
Gravure de N. de Launay, d'après le tableau de Fragonard.

ouvrages furent payés 1,200 livres, versées entre les mains de Drouais. A une nouvelle commande sont relatifs deux autres versements, chacun de 1,200 livres, dont la trace a pareillement subsisté. Fragonard fit aussi, à destination de Louveciennes, des panneaux qui, pour une raison demeurée mystérieuse, ne furent pas mis en place, et qui se trouvent aujourd'hui dans sa ville natale, à Grasse.

Ces peintures allégoriques d'assez grandes dimensions sont au nombre de cinq[1]; la dernière ne faisait point partie de la série primitive. Plus sommaires d'exécution que les œuvres moins amples du maître, elles constituent à quelques égards son ouvrage le plus important. M. Marcellin Desboutin les a gravées.

Mentionnons encore, en laissant de côté les attributions suspectes, les dessus de porte : *Amours endormis* et *Amours joueurs*, propriété de Sir Richard Wallace.

En ce qui concerne les compositions du château de Saint-Vincent, la question est assez obscure. Fort élégantes, mais appartenant à un ordre d'idées que n'a jamais abordé notre peintre, elles représentent les Religions : *la Religion chrétienne, la Religion asiatique*, *la Religion d'Afrique*, *la Religion d'Amérique*.

Une telle conception, qu'elle émane ou non de Fragonard, porte bien le sceau de l'époque, et nous remémore la coupe et la structure de certains poèmes mis en musique par les Campra et les Rameau.

1. Voir la description de M. Lagrange : *Gazette des Beaux-Arts*, du 1er août 1867. Cf. le remarquable commentaire exégétique de M. le baron Roger Portalis, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, p. 98 et suivantes.

CHAPITRE IV

Vie de famille. — Tableaux divers. — Scènes enfantines et domestiques. — Les Paysages. Les Portraits. — Fragonard miniaturiste. — Ses Eaux-fortes.

Une des caractéristiques de Fragonard, comme de la plupart des artistes supérieurs, est la faculté de se renouveler sans cesse. Un perpétuel éveil d'esprit le rendait capable de se transformer, de s'attacher à l'imitation de modèles toujours variés, de suivre en ses détours, en ses méandres, la mobile et changeante Nature. Son talent, façonné par de longs travaux préliminaires, continuellement cultivé par l'observation attentive et perspicace des êtres et des choses, était d'une infinie souplesse, et se pliait, avec un bonheur égal, aux applications les plus diverses.

Entraîné dans le mouvement des coulisses et des boudoirs, grisé par le capiteux parfum de la vie mondaine, il avait traduit ses impressions dans des compositions aussi richement inventées que délicatement exécutées; il avait sur les données les plus frivoles jeté le vernis du grand art, et prêté aux sujets menus et futiles une haute portée esthétique. Le mariage l'initia aux joies de l'existence régulière, et l'attira doucement vers des conceptions d'une autre espèce, auxquelles il sut communiquer une valeur et un charme non moindres.

En 1769, à trente-sept ans, dans la vigueur de l'âge, il épousa Marie-Anne Gérard, fraîche et forte fille de dix-huit ans, parée de tout le beau luxe de la jeunesse et de la santé, et issue d'une famille avignonnaise établie à Grasse [1].

De bonne mais petite bourgeoisie, venue à Paris pour travailler, et placée d'abord chez un commerçant, la jeune fille avait montré quelque disposition pour les arts; elle avait peint des éventails et des miniatures. Fragonard connaissait sa famille, et c'est à lui que l'on avait pensé

1. L'acte de mariage de Fragonard a été publié pour la première fois par les Goncourt, qui l'avaient copié sur les registres de la paroisse Saint-Lambert, de Vaugirard. (Voir *l'Art du XVIIIe siècle*, p. 341.)

quand elle avait senti le besoin de direction et de conseils artistiques [1].

De son mariage elle eut successivement une fille, très bien douée, et morte jeune, et un fils, Alexandre-Évariste, né pendant un séjour à Grasse, qui fut peintre d'histoire et sculpteur. Artiste laborieux, il avait, comme son père, le travail rapide et facile. Pendant le Consulat, il décora la maison de campagne de Lucien Bonaparte, qui n'était pas encore le poète de *Charlemagne*. Nommons parmi ses ouvrages la statue de Pichegru, divers tableaux comme *Psyché* et *les Bergers de Virgile*, deux plafonds du Louvre relatifs à des épisodes du règne de François Ier, des lithographies, des dessins pour Sèvres, où son fils, Théophile, se distingua comme peintre sur porcelaine.

Mme Honoré Fragonard, dès les premiers temps de son mariage, prit chez elle son jeune frère, Henri Gérard, qui, devenu graveur, s'est livré en quelque sorte à la version, dans cette autre langue, de plusieurs compositions de son beau-frère. Elle avait précédemment fait place, dans son intérieur, à la plus jeune de ses sœurs, Marguerite Gérard. Celle-ci ne se maria point. Agréable et gracieuse, elle suivit les chemins artistiques avec un certain succès, dû principalement à la complaisante politesse de la critique. Elle a fait des eaux-fortes, des dessins médiocres pour le délicieux roman de Laclos, *les Liaisons dangereuses* (dont la détestable réputation est si injustifiée. Elle exposa au Salon divers ouvrages d'un caractère mesquin, d'une indigente essence, et serait indubitablement demeurée obscure, si elle n'avait été alliée à un artiste glorieux.

Marguerite Gérard paraît avoir eu pour son beau-frère un goût fort tendre. Mais il semble, tout bien examiné, que cette prédilection, ardente comme le furent même de simples amitiés en ce temps passionné, resta pure de toute souillure. Marguerite mit un rayon dans la vie de l'artiste, où elle représentait le charme, la « poésie », tandis que Mme Fragonard, simple et commune, femme d'ordre et de ménage, surnommée par son mari « la caissière », avait pris pour son compte non « la meilleure part », mais le rôle, utile en son infériorité, qui était dévolu à Marthe dans la famille de Béthanie.

Ainsi entouré d'affections féminines, nécessaires à sa chaleureuse et

1. Les Goncourt ont cité l'appréciation d'un critique contemporain sur de miniatures de Mme Fragonard : « Cette artiste, émule de Rosalba, a fixé l'attention des artistes et des amateurs par la légèreté de sa touche et sa couleur agréable. » (Ouvrage cité, p. 342.)



AU GÉNIE DE FRANKLIN.

ERIPUIT CŒLO FULMEN SCEPTRUMQUE TYRANNIS.

Aquatinte de Mlle Marguerite Gérard, d'après Fragonard.

sensuelle nature, riche et paisible, fameux et recherché, dans son clair atelier du Louvre qu'il avait délicatement décoré, Fragonard menait une vie des plus tranquilles, qu'embellissaient encore de précieuses amitiés, celle de ses vieux camarades d'Italie, Hubert Robert et Saint-Non; celle de Hall, qui paraît avoir joint une âme sensible et fine à son talent exquis; celle du graveur Nicolas de Launay, enfin et surtout celle de l'original et honnête Bergeret, qui, comblant l'artiste d'attentions flatteuses et discrètes, ne cessa de l'attirer, lui et tous les siens, dans ses opulentes habitations parisiennes et dans sa maison de campagne de Cassan.

Ce fut précisément Bergeret qui fit faire à Fragonard et à sa femme, en 1773, un voyage en Italie. On conçoit aisément quelle joie devait causer au peintre un pareil retour, après le succès, aux villes où s'étaient écoulées, dans tous les enchantements du travail soutenu, ses libres et insouciantes « Années d'apprentissage ».

Bergeret a écrit un journal de ce voyage, dans le style aisé, naturel, admirable de justesse et de propriété, qui était ordinaire à cette époque privilégiée [1].

Fragonard, durant cette excursion, ne cessa de tenir les crayons. Il commença avant même d'avoir atteint la frontière. De là provient le dessin, actuellement à M. Edmond de Goncourt, *le Four banal de Nègrepelisse*, vivement tracé dans une terre qui, aux environs de Montauban, appartenait au financier.

La relation de Bergeret, d'un tour anecdotique, intéresserait ceux qui se plaisent à mesurer quelle énorme distance sépare la vie au dernier siècle de notre existence surchargée, factice et fébrile. Mais, au fait, cette différence n'éclate-t-elle pas avec force dès que l'on parcourt n'importe quel écrit de ce temps ? N'est-elle pas suffisamment sensible, ne saute-t-elle pas aux yeux, lorsque l'on voit, dans *Manon Lescaut*, Des Grieux regarder comme une retraite « à la campagne » un séjour à Chaillot, vers la hauteur actuelle du quartier Marbeuf, ou encore quand on le considère attendant « plusieurs mois » et cherchant dans divers ports une occasion pour gagner l'Amérique ?

Bergeret et son compagnon goûtèrent voluptueusement le charme de cette excursion dans la Péninsule, alors si bigarrée, si riche en types

1. Voir, à la page 344 du livre des Goncourt, une note étendue sur ce document; le manuscrit, possédé par M. Bonsergent, leur avait été communiqué par M. Benjamin Fillon.



LA JEUNE MÈRE.

Gravure de N. de Launay, d'après le tableau de Fragonard.

saillants et originaux. Ils fréquentèrent ces théâtres où le « Pococurante » de Voltaire s'ennuyait « en voyant un châtré fredonner le rôle de César et de Caton et se promener d'un air gauche sur les planches ». Ils trouvèrent, à Rome, Natoire encore directeur de l'Académie. Ils visitèrent Naples, où Fragonard dessina beaucoup. Ils firent l'ascension du Vésuve. Partout ils furent accueillis et choyés, soit par les Italiens, amateurs et collectionneurs des antiques, soit par d'aimables et spirituels Français, tels que le cardinal de Bernis. Ils revinrent par Florence où ils admirèrent longuement les musées, par Bologne où ils entendirent en langue italienne le *Mahomet* de Voltaire, malicieusement dédié au pape, qui avait reconnu cet hommage par une astucieuse réponse. Ils passèrent à Venise, où ils étudièrent Tiepolo, ce Tiepolo si parfaitement ignoré en France, que, une quarantaine d'années plus tard, la duchesse d'Abrantès, pourtant instruite et façonnée dans le salon de l'intelligente Mme Pernon, sa mère, devait, lors de sa résidence en Espagne, le désigner par ces mots vagues : « Un nommé Tiepolo ». Leur retour s'effectua par l'Allemagne, ou, comme disait le prince de Ligne, par « l'Empire ». A Vienne, Fragonard crayonna pour son ami des Rubens et des Van Dyck. A Dresde, ils apprécièrent la splendide collection de l'Électeur, qui, ainsi qu'on peut le voir dans *Vérité et Poésie*, plongeait, vers le même temps, le jeune Gœthe dans une extase indicible, une inexprimable émotion.

Ils virent aussi Leipzig et ses précieuses galeries particulières. La zizanie, après cette communauté si longue d'existence et d'impressions, se glissa entre les amis. Bergeret en arriva à se demander s'il ne s'était pas exagéré la valeur de l'artiste. Celui-ci réclama ses dessins, bénévolement abandonnés entre les mains de son compagnon. Il y eut contestation et même procès. Mais il semble que l'éclipse prit fin, que l'accord succéda à cette brouille amenée seulement par un voisinage trop direct et trop prolongé. Il paraît certain que Fragonard renoua ces relations, et ne renonça pas aux avantages et aux douceurs de cette ancienne liaison.

Dans son œuvre on relève mainte trace de ce voyage. Quant aux ouvrages inspirés par la vie calme et rangée de la famille, que nous alléguions au début de ce chapitre, ils importent, dans l'ensemble, parce qu'ils prouvent la diversité de ses dons, sa puissance compréhensive, son adresse à faire résonner harmonieusement plus d'une corde, à ne se point réduire aux limites étroites d'un seul domaine. Si les tableaux religieux,



L'HEUREUSE FÉCONDITÉ.

Gravure de N. de Launay, d'après le tableau de Fragonard

son *Saint Jean-Baptiste*, trop élégant, son *Éducation de la Vierge*, sa fameuse *Adoration des Bergers* [1] ne marquent guère qu'un épisode et une diversion dans son énorme production, il y a lieu d'insister davantage sur ces nombreuses scènes champêtres, idylliques, familières, où (de même qu'il a été ailleurs rival ingénieux de Boucher) il se montre émule expérimenté de Greuze, avec une onction moindre, assurément, mais aussi avec une habileté supérieure dans l'art d'éviter la tendance déclamatoire et le banal « sentimentalisme ».

Impossible de méconnaître ces mérites dans tant de compositions dessinées ou peintes, *les Jalousies de l'enfance* et *les Premières Caresses du jour*, *le Chat emmaillotté*, *la Petite Fille aux chiens*, *l'Enfant blond* (de la collection Walferdin) et *l'Enfant aux cerises*, *le Petit Prédicateur* et *la Première Leçon d'équitation.*

Ailleurs, il saisira sur le vif une petite fille qui épelle; il retracera, par je ne sais quelle intuition de fabuliste, les jeux des enfants (« l'enfance est la vie d'une bête », disait Bossuet), avec les brutes songeuses, avec l'âne et le chien. Parfois, dans ses menues scènes, il nous remémorera Goldsmith, aujourd'hui déclassé, ravalé au rang d'auteur scolaire, mais supérieur à cette humble destinée, et qui sut, à la pastorale de Wakefield, prêter assez de signification esthétique pour que l'on eût lieu de s'en souvenir à Sesenheim [2].

S'il revient encore à ses prédilections premières par des œuvres

1. Les Goncourt (ouvrage cité, p. 322) ont noté une véritable fascination exercée par Murillo sur Fragonard lorsqu'il peignait « cette *Visitation de la Vierge*, achetée par Randon de Boisset, et cette *Adoration des Bergers*, faisant accourir Paris à la galerie du marquis de Veri. » Cf. Lecarpentier, *Galerie des Peintres célèbres*, t. II, p. 282 : « Je me rappelle, entre autres, avoir vu exposer en vente publique un charmant petit tableau représentant une *Visitation*, d'un effet si piquant et si harmonieux, qu'il fut enlevé sur-le-champ et payé une très grosse somme. »

2. Il faut garder une place au *Concours* et à la *Récompense*, « gracieuses matinées d'enfants, destinées à rester, comme souvenirs d'une fête de famille, chez son ami Bergeret...; c'est de l'excellent et du décent Frago, de sa claire peinture et de sa ruisselante lumière inondant les appartements somptueux d'un financier, très fait avec cela, d'une couleur argentine et d'une élégance de bon goût et de gens du monde dans les attitudes des assistants... » (*Les Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879*, par le marquis de Chennevières, p. 108.) On en peut rapprocher les dessins « au crayon noir légèrement frottés d'estompe pour les *Veillées du château*, ouvrage bien connu de Mme de Genlis. Elles sont charmantes de naïveté, ces scènes de famille formant autant de petits tableaux gracieux, égayés de riantes têtes d'enfants. » (*La Collection Walferdin et ses Fragonard*, par le baron Roger Portalis, p. 26.)



LA FAMILLE DU FERMIER.

Gravure de Beauvarlet, d'après le tableau de Fragonard.

comme *la Culbute* et *le Verre d'eau*, il excelle à interpréter la campagne et sa vie tels qu'on les comprenait alors dans des ouvrages comme *la Bonne Mère, l'Étable, la Famille du Fermier* (maintenant au Musée de l'Ermitage), *l'Écurie de l'âne, la Basse-cour, l'Heureuse Fécondité*. Dans tout cela, rien de Florian, mais une dose très raisonnable de juste et sain « réalisme ».

Des compositions telles que *l'Enfant mort* et *le Contrat* révèlent une sorte d'émotion dominée, qui nous transfère loin des données érotiques, et décèle la fine tendresse dont était susceptible cette malléable nature.

On ne saurait oublier *le Retour au logis* et les deux *Visites à la nourrice*, très significatives pour qui souhaite d'éprouver le genre de sensibilité alors en vigueur, et où la *virtù* du coloriste, dans les tons joyeux des vêtements et des linges, est conduite et poussée avec une sûreté surprenante, avec une prestigieuse élasticité d'effets.

Les études de Fragonard avaient été si étendues, sa capacité d'assimilation était si vaste, qu'on relève aisément chez lui, comme nous l'avons déjà dit, la réflexion de maintes influences assurément fort divergentes. Ailleurs, il faisait songer à Venise, à Florence, aux Espagnols. Dans des œuvres ou des esquisses comme *le Moulin à vent de Hollande, la Garde de nuit, le Repas de la garde bourgeoise, l'Abreuvoir*[1], *le Troupeau qui s'abreuve, les Trois Arbres*, il évoquera, pour les plus raffinés connaisseurs, les souvenirs de Van der Meer de Delft et de Peter de Hooghe, de Wynants et de Ruysdaël ; on prononcera le nom de Hobbema et même celui de Rembrandt[2].

Des critiques proféreront celui de Frans Hals à propos de certains portraits. C'est pourtant, dans l'œuvre totale du peintre, une des parties qui n'échappent point à toute objection. Son extrême facilité de travail, sa vitesse, son élan, ne lui laissèrent pas toujours le temps de maîtriser suffisamment le caractère du modèle, d'en bien dégager le véritable type.

1. « ... Cette tant drôle polissonnerie qu'a gravée Jules de Goncourt : un berger bousculant une bergère qui crie un peu, tandis qu'un taureau stupéfié les regarde de l'autre côté de son abreuvoir. » (Chennevières, *les Dessins de maîtres anciens*, etc., p. 110.) Plus loin, le même auteur allègue les paysagistes anglais dont Fragonard lui semble « le précurseur ». Rapprocher de ceci le passage de M. Portalis sur « l'admirable aquarelle, première pensée du *Temps orageux*..., qui fait murmurer tout bas les grands noms d'Old Crome et de Constable». (*La Collection Walferdin et ses Fragonard*, p. 13.)]

2. Voir ce qu'en dit déjà Lecarpentier : *Galerie des peintres célèbres*, t. II, p. 281.



ON NE S'AVISE JAMAIS DE TOUT.

Gravure de J. B. Patas, d'après le dessin exécuté par Fragonard pour les *Contes* de La Fontaine.

Il est opportun de signaler son portrait de *la Guimard*, ses *Études de jeunes filles* (à Mme la baronne Nathaniel de Rothschild), ses ébauches d'après *la Duthé* et *Mlle Olivier en habit de Chérubin*[1].

Des dessins du même ordre représentent, avec une intensité plus forte, un aspect plus sensiblement physionomique, les personnes de sa famille, types dont il avait eu le loisir de bien s'emparer. Tous, Mme Fragonard, Marguerite Gérard, puis l'infortunée Rosalie et enfin Alexandre Évariste, se trouvent rassemblés dans la collection de M. C. Groult.

Miniaturiste, Fragonard a été parfois rapproché de Hall. Les uns ont préféré ses ouvrages, comme offrant, çà et là, une note plus irrécusable de grand art. On a célébré, en phrases plus ou moins artificieuses, cette splendeur de chair et de peau, qu'il sait faire rayonner et miroiter jusque dans ces brefs ouvrages, de portée réduite et de mignonnes dimensions. Les autres, d'un goût peut-être plus sévère et meilleurs appréciateurs de la technique, se sont, au contraire, prononcés en faveur de Hall, spécialiste mieux rompu aux difficultés du métier, connaissant à fond la petite arène, l'échiquier restreint sur lequel il évolue, et s'y jouant avec une virtuosité moins attrayante, mais moins superficielle, avec un calcul plus exact, une entente plus décisive de cet art tout particulier.

Les Goncourt ont vanté ses aquarelles, ses gouaches, ses pastels. Comme aquafortiste, son œil si juste, sa main si sûre, lui font, sans effort, atteindre l'excellent. C'est évidemment une voie dans laquelle, en s'y attardant davantage, il eût avancé fort loin. On doit signaler sa suite, datant de 1764, et comprenant quatorze pièces, d'après Ricci, Lanfranc, A. Carrache, Tiepolo et Tintoret.

Dans ses *Jeux de Satyres*, un peu antérieurs, l'équilibre harmonique des masses, la gracilité des contours, impliquent comme une réminiscence de l'art hellénique, une allusion à la fermeté, à la savante épargne de style des camées et des intailles.

Son eau-forte la meilleure est *l'Armoire*, où il se montre tout à fait

1. En dépit de l'appellation commune et de la mention inscrite au dos du n° 197, les quatre figures de la galerie La Caze, « ces études endiablées de gens de théâtre », ne sont pas des portraits, d'après M. le baron Roger Portalis, qui conclut ainsi le paragraphe qu'il leur consacre : « les prétendus portraits, tous quatre de pareille dimension, sont des dessus de portes. » (*Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, p. 132-133.)



LE CHANT.

Gravure de Paul Le Rat, d'après le tableau de Fragonard. — (Galerie La Caze, au Musée du Louvre.)

ce que son admirateur Diderot appelait « un homme consommé », où rien n'est hésitant ni mesquin, où tout est situé et traité avec décision et largeur.

De toutes parts, en résumé, lorsqu'on examine les multiples tenta-



PORTRAIT D'UNE CANTATRICE.



PORTRAIT D'UN COMÉDIEN.

Tableaux de Fragonard,
autrefois dans la collection de M. Vallet, conservateur du Musée de Bordeaux.
aujourd'hui dans la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

tives de cet artiste de haut vol, on aboutit à cette conclusion qu'il appartient à la race la plus fine et la plus généreuse, et que tout ce qu'il a produit, en des cadres si variables, avec des moyens si divers, exhale ce qu'un moderne a nommé « l'arome des grands crus. »



HÉLIODORE.

Peinture de Solimène dans l'église du Gesù Nuovo, à Naples.
Gravure exécutée, en 1773, par l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

CHAPITRE V

Les Dessins de Fragonard.

C'est peut-être, comme on l'a fréquemment avancé, dans le dessin que Fragonard est tout à fait lui-même, que son art, absolument dégagé des conventions et des hérésies de son temps, se déploie avec un éclat indéniable, de la façon la plus péremptoire, la plus franche et la plus ingénue.

Ce siècle fut par excellence celui des dessinateurs qui, chacun avec sa note et son parti pris, ont donné un corps à tous ses rêves, à tous ses caprices, depuis les fantaisies allégoriques jusqu'aux anecdotes mondaines d'un irritant ragoût. Fragonard, dans ce chœur, brille au premier rang. Tout à tour féminin, enfantin, savant et frivole, campagnard et citadin, il manie, avec une *maestria* tout à fait rare, les matériaux charmants de cet art délicat.

Sa qualité souveraine, en ce genre, est l'*esprit*, cet esprit supérieur, que les esthéticiens allemands ont si bien défini, qui est distinct, en plus d'un point, de ce qu'on entend vulgairement par ce vocable, et qui



FRAGMENTS DES PEINTURES DE RAPHAEL.
au Palais de la Farnésine, à Rome.
Gravure exécutée par l'abbé de Saint-Non, en 1771, d'après les dessins de Fragonard.

déborde en larges ondées dans l'œuvre des Shakspere et des Arioste.

Nous avons caractérisé précédemment ses dessins d'Italie, où il mêle, pour ainsi dire, une formule magique au rendu des classiques architectures, à la représentation d'une nature exprimant la paix, la sobre magnificence, la grâce souriante, la lumineuse et sereine allégresse. Jamais on

ne sut mieux noter l'accord que font vibrer ces beaux sites ennoblis par des ruines, des colonnes, des statues, et que l'heureuse distribution des végétations et des eaux, des lointains et des arêtes, des terrasses et des



LE MARTYRE DE SAINT PIERRE DE VÉRONE

d'après le tableau du Titien, qui fut détruit dans l'incendie de la chapelle du Rosaire, à l'église des SS. Giovanni e Paolo, à Venise.
Gravure exécutée, en 1774, par l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

perspectives, façonne en quelque sorte pour la fête des yeux. Jamais non plus nul ne dosa mieux les matières et n'employa, avec une telle union de l'intuition et du savoir, le bistre et la sépia, les laques, la pierre d'Italie, la sanguine, cette sanguine qui, suivant la locution de M. de Goncourt, « sabre les fonds de ses tirebouchonnements ».

Par malheur, ces dessins faits de rien sont d'une sensibilité extrême. La lumière et le temps y mordent et les altèrent.

On retrouve, dans cette série, toutes les provinces que le peintre a



FRAGMENTS DES PEINTURES
d'Annibal Carrache, au Palais Farnèse, à Rome, et de Pietre de Cortone, au Capitole.
Gravure exécutée, en 1771, par l'abbé de Saint-Non, d'après les dessins de Fragonard.

successivement parcourues, avec un talent presque toujours égal, un bonheur qui ne fut que rarement compromis. Nous ne pouvons nous résigner, comme d'autres, à traiter de simples « polissonneries » ses jolies compositions libertines. Elles ne sont jamais platement grivoises. Il relève des sujets qu'un crayon plus lourd eût travestis en grossières

gaudrioles, *les Pétards*, *les Jets d'eau*, *Ma chemise brûle*, *la Culbute*, *l'Occasion saisie*, etc., etc. Comment, en présence d'une exécution ado-



LA CIRCONCISION.
Peinture du Guerchin, dans l'église Gesù Maria, à Bologne.
Gravure de l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

rable, songerait-on à s'indigner de ces nudités et de ces postures, de ces retroussis et de ces chiffonnages ?

Voyez *le Coucher des jeunes ouvrières*, leurs familiarités indiscrètes, leurs indécentes privautés. Un moderne, abordant ce thème, eût démasqué des réalités fâcheuses; il aurait étalé des corps mal nourris, mal soignés, des membres déjetés, des formes abâtardies; de cet

ensemble eût émané le *relent*, si cher à l'école « naturaliste ». Nous osons soutenir qu'en comparaison, Fragonard, par un artifice de rectifi-



DESSIN DE FRAGONARD

d'après la peinture de Giambattista Tiepolo, au *Palazzo Delfino di San Pantaleone*, à Venise.
Gravure de l'abbé de Saint-Non, en 1775.

cation et de transposition, se montre ici, à sa manière, décidément « idéaliste ».

Dans ses dessins mythiques, il affecte, plus encore qu'en ses peintures correspondantes, une alerte désinvolture. Mais il n'y a pas lieu, selon nous, d'alléguer à ce propos les La Fare[1] et les Parny. Nous penserions

1. L'honnête Lecarpentier a, l'un des premiers, indiqué ce rapprochement

plutôt, pour notre part, à l'Antiquité, à Lucius de Patras, Apulée, Pétrone. C'est réellement antique, jusque dans l'inoffensif dévergondage du sentiment; antique, non sans doute à la façon de Virgile, mais du moins



DESSINS DE FRAGONARD

d'après Benedetto di Castiglione, gravés, en 1774, par l'abbé de Saint-Non.

dans le goût des Catulle et des Properce, ou, mieux encore, à la mode des Philostrate et des Alciphron.

(*Galerie des Peintres célèbres*, t. II, p. 283). Il nomme aussi Boccace, ferme et judicieux esprit de prosateur, qui n'a rien à voir ici. On peut reprocher à Lecarpentier d'être enclin à s'exprimer avec une confiance naïve sur des matières dont il n'avait pas la moindre teinture.

Se souvient-on de son tableau, *le Réveil de la Nature?* L'énigmatique déesse est voilée, comme une Isis, l'Isis dont les initiations et les



FRAGMENTS

du plafond peint par Ciro Ferri, dans l'église Sainte-Agnès, à Rome.
Gravure exécutée, en 1771, par l'abbé de Saint-Non, d'après les dessins de Fragonard.

mystères sont célébrés dans *la Flûte enchantée.* Ce peintre qui remue si bien le plus précieux matériel païen, urnes et globes, canthares, thyrse, ciste et *pedum*, ne rappellera-t-il point à votre mémoire le style de la Coupe des Ptolémées, celui des vases d'argent de Bernay? Ainsi dans ses dessins vous retrouverez, entre des grottes, parmi des arbustes gracieuse-



LE PETIT PARC.

Eau-forte de l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

ment échevelés, les frises et les piédestaux, les margelles sculptées, les couronnes et les carquois, les guirlandes et les cornes d'abondance, les panisques, Fauna, les satyrisques, les Bacchantes brandissant le sistre, et ces étranges amphibies qui, s'ils parlaient, diraient sûrement comme les nymphes de la *Nuit du Sabbat classique :* « Sans eau pas de bonheur », ou, comme le poète romain : *Quid aquis dici formosius potest ?*

Nous noterons parmi ces dessins, assez divers par les ingrédients employés, le *Satyre lutiné par les Nymphes,* la *Psyché, l'Enlèvement de Proserpine, l'Amour Folie*, la *Danaé.*

Pygmalion animant Galatée, thème souvent étudié par lui, sollicité, ébauché de plus d'une manière, est un sujet que cette époque aima, auquel elle revint sous toutes les formes. Les Français connaissent à peine, sur cette donnée, l'ouvrage de Rousseau, mais, mieux apprécié de l'autre côté du Rhin, il fut attentivement médité par Gœthe. Fragonard, sur les variantes de cette page, a répandu cette espèce de mysticisme sensuel, si remarquable chez lui, dans les moments de grand effort et de haute tension.

Après les épisodes brûlants ou licencieux, après les scènes mythiques — où le dieu et le héros, la déesse et l'héroïne, à force de grâce et d'esprit dans les arrangements, cessent de distiller leur ennui traditionnel et séculaire, — voici les historiettes enfantines, toute la gamme des notes familières, domestiques et champêtres, *l'Éducation fait tout, la Huche, la Marmite, la Première Leçon d'équitation*, etc.

Oublierons-nous les scènes d'évocation, où passe le reflet des jours de Mesmer et de Balsamo, de la théâtrale et peu sérieuse sorcellerie du *Grand Cophte ?*

Ce qui fait, en un sens, la gloire de Fragonard, c'est que chez lui, parfois à côté de l'intelligence agile, éveillée, on sent un cœur ému, d'où rayonne une saine et enveloppante chaleur. Plus d'un de ses dessins, autant que certaines peintures, nous révéleraient cette puissance, à quelques égards plus enviable que toutes les opulences purement cérébrales.

Nommons aussi *la Lessive, les Lessiveuses*, le *Taureau de la Campagne romaine*, le *Bœuf à son râtelier.* L'âne joue pareillement un rôle important dans plusieurs de ces ravissantes esquisses. Avions-nous tort en parlant de Lucien, de Lucius et d'Apulée ? Telle est même la haute allure du moindre croquis sorti de ces doigts de virtuose, que les ânes de Fragonard nous feraient, pour un rien, songer à l'âne légendaire des



L'ÉDUCATION FAIT TOUT.

Gravure de N. de Launay, d'après le tableau de Fragonard.

proses du Moyen-Age (*Orientis partibus—Adventavit asinus—Pulcher et fortissimus—Sarcinis aptissimus*), à cet âne d'Asie, décrit par Michelet, celui « dont la gaieté lascive et les dons amoureux..... émerveillaient la Syrienne, dit le Prophète ». (Michelet fait ici allusion à des passages fameux de Jérémie et d'Ezéchiel.)

Les *Contes* de La Fontaine devaient offrir à Fragonard un terrain favorable pour hasarder tout son art, avide de risques et d'aventures scabreuses. Nous l'avons expliqué plus haut : ce n'est pas précisément l'impression du texte qu'il rend ; il nous présente du Fragonard et non du La Fontaine ; on sent que les raffinements du XVIIIe siècle, et bien des souffles venus de Flandre ou d'Italie ont passé sur les imaginations, souvent terriblement prosaïques, du *bonhomme*. Mais cette originalité dans l'interprétation n'est qu'un mérite de plus ; elle se marque dans les trois séries de dessins pour les *Contes* [1].

La première suite était la propriété de M. Walferdin. Il la tenait, sans intermédiaire, de la famille Fragonard. Elle se compose de quarante-deux pièces, quelques-unes simplement indiquées, d'autres fort travaillées et menées à peu de chose près à leur point d'achèvement. Les unes et les autres sont allègres, exquises, dissipant, par leur brio, tous les doutes et toutes les réserves que l'on serait tenté d'énoncer, eu égard au caractère équivoque de données comme celles des *Lunettes*, de *la Jument du compère Pierre*, etc., etc.

La seconde série, la plus belle, est insérée dans une copie des *Contes*. Le manuscrit est superbe et magnifiquement relié. Les dessins de Fragonard (qui avait repris plusieurs des idées et des combinaisons de sa première série) sont très poussés, largement lavés à la sépia, expressifs et définitifs comme des tableaux véritables, traités en œuvres indépendantes, et certainement sans nulle prévision de la traduction future du graveur.

On ne sait pas quel est l'amateur qui se passa cette fantaisie. De notre temps La Fontaine a été l'objet d'un hommage semblable. Un collectionneur marseillais avait demandé à différents peintres des compositions, cette fois sur des sujets tirés des *Fables*. On se rappelle quelle sensation causa dans le monde artistique, en 1881, l'exposition de ces ouvrages, où brillaient du plus vif éclat les aquarelles de M. Élie Delau-

1. Consulter, sur ce point, l'ouvrage de M. le baron Roger Portalis, *Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre*, p. 204 et suivantes.



LE MARI CONFESSEUR.

Gravure de Tilliard, d'après la composition de Fragonard pour les *Contes* de La Fontaine.

nay (entre autres *l'Homme qui court après la Fortune et l'Homme qui l'attend dans son lit* et *le Vieillard et les trois jeunes Hommes*), et les vingt-cinq œuvres de M. Gustave Moreau. En 1887 eut lieu l'exposition d'un nouveau groupe d'aquarelles, toutes de ce dernier peintre, et l'une des manifestations les plus significatives de son art composite et hardi, savant et subtil.

Enfin, et alors en vue de la gravure, Fragonard entreprit une troisième série de dessins qui furent effectivement gravés par Aliamet, Patas, Halbou, Lingée, Trière et Dupréel. Diverses raisons, et notamment les événements politiques, entravèrent cette entreprise, qui, malgré plusieurs tentatives pour la reprendre et la mener à bien, finalement n'aboutit point.

Nous ne pouvons passer sous silence les dessins inspirés par le poème de l'Arioste. Nous avons ci-dessus fait apercevoir quelles affinités secrètes ou patentes reliaient Fragonard au chantre de Fleur d'Épine, au narrateur voluptueux des amours d'Alcine et de Roger. Ce *Roland* dessiné ne sortit point de la sphère des projets et des ébauches. De ce travail résultèrent cent seize compositions, d'un sentiment véhément et comme exalté, qui rendent bien l'ardent coloris des sonores octaves de l'original, et qui faisaient partie de la collection Walferdin.

Excellente aussi est la série incomplète de *Don Quichotte*. Encore un sujet qui eût mérité d'être, d'un bout à l'autre, exploité par notre peintre, en merveilleux accord, à plus d'un égard, avec ce prodigieux roman, tout ensemble ironique et épique, où le côté parodique et bouffon, puissamment accentué, a fait, dans l'opinion moyenne, un grave tort à la riche partie imaginative et décorative, fort digne cependant de l'écrivain qui avait si artistement mis en scène Marphise et Maugis, dans sa shaksperienne *Casa de los Zelos*.



FLEURON DE DÉDICACE A LA REINE MARIE-ANTOINETTE.
Dessin de Fragonard pour le *Voyage à Naples*, de l'abbé de Saint-Non.

CHAPITRE VI

La Révolution. — Dernières Années de Fragonard. — Sa Ruine. — Sa Mort.

« Tout finit par des chansons », disait Bridoison dans le charmant *vaudeville* joint par Beaumarchais à son profond et pimpant *Mariage*. Le XVIII[e] siècle lui-même s'acheva au milieu de chansons, mais d'un genre particulier, et où figuraient, indépendamment de la *Marseillaise*, la *Carmagnole* et le *Ça ira !*

La vie intellectuelle ne put être évidemment fort encouragée par des circonstances politiques qui causaient la mort d'hommes comme Lavoisier, comme Condorcet, comme Chénier. Il en fut de même, tout d'abord, pour la vie artistique.

Mme Fragonard était au nombre des femmes qui, le 7 septembre 1789, vinrent, en guise d'hommage et de sacrifice à la patrie, déposer leurs bijoux sur le bureau de l'Assemblée. Cette manifestation touchante, ce féminin « vœu national », ne rappellent-ils pas, assez inopinément dans l'âge moderne, des épisodes de la légendaire histoire biblique : Aaron, pour fabriquer son idole, disant au peuple : « Mettez en pièces les bagues d'or qui sont aux oreilles de vos femmes, de vos fils et de vos filles et apportez-les-moi » (*Exode*, XXXII, 2) ? ou encore Moïse façonnant la « cuve d'airain et son soubassement d'airain des miroirs des femmes, qui s'étaient assemblées par troupes, et qui s'étaient rendues à la porte du tabernacle d'assignation » (*Ibid.*, XXXVIII, 8) ?

Fragonard devait être grièvement offensé, dans ses goûts de raffiné mondain et aristocrate, par les brutalités de ce temps de crise. C'était le moment où des politiques tels que Barbaroux s'écriaient tristement : « Cette populace n'est pas plus faite pour un gouvernement philosophique que les lazzaroni de Naples ou les anthropophages de l'Amérique »[1].

Le peintre fut, par la réduction des rentes, fortement lésé dans ses intérêts. Aussi bien, ce genre de blessure ne lui était pas très sensible. Assez philosophe sur ce point, il supporta gaiement cette catastrophe qui pour lui, à la plus confortable aisance, substituait une gêne véritable.

Auprès de la Convention et des Comités, il fut utilement protégé par Louis David[2]. C'est à cette influence qu'il dut d'être admis au nombre des « Membres du Museum national des Arts », et plus tard dans le « Jury des Arts » remplaçant les anciennes Académies.

Fragonard se sentait dépaysé, menacé; il s'apercevait bien que son art était d'une autre saison, ne convenait plus à ces temps rudes et énergiques. Il se prêtait de son mieux à cette transformation, s'appliquait à deux compositions allégoriques, passablement insipides (*Le Sénat assemblé pour décider la paix ou la guerre,* et *la Fermeture du Temple de Janus*). Il assistait, dans la cour du Louvre, à la plantation d'un arbre de la Liberté. Il se faisait délivrer des attestations de résidence et de civisme. Mais bientôt, frustré de sa place de Conservateur au

1. *Mémoires*, ch. VI.
2. Sur les relations de David avec Fragonard et sa famille, voir la lettre citée par les Goncourt. (*L'Art du XVIIIe siècle,* p. 354.)



LA LEÇON DE MUSIQUE.

Sépia de Fragonard. — (Collection de M. Alfred Le Ghait.)

« Museum », effrayé, assez justement il faut le dire, par la recrudescence des arrestations et des exécutions, il se résolut à partir pour Grasse, où M. Maubert, un ami, lui offrait l'hospitalité. Il quitta Paris au commencement de l'année 1794, emportant sans doute les toiles peintes jadis pour la Du Barry, et qu'il compléta sur place par un cinquième panneau et des décorations accessoires [1].

De retour à Paris, il ne travailla plus guère; il mena une vie mesquine, habitant toujours au Louvre; d'ailleurs sain et robuste, se plaisant aux promenades à pied, des promenades comme celles que Rousseau faisait à Clignancourt et à Ménilmontant. Un jour il prit, ayant chaud, une glace dans un café, et fut enlevé par une congestion cérébrale. C'était le 22 août 1806 [2].

Telle fut la fin, assez sombre, de cette carrière par moments si brillante. Dédaigné dans ses dernières années, plus tard injustement décrié, il a repris peu à peu, dans l'estime des connaisseurs et des artistes, la place éminente qui lui est due. En somme, de même que l'on admet que pour les arts de l'Italie, les xv[e] et xvi[e] siècles marquent la date de la plus grande expansion créatrice, de même on peut soutenir que la France, au xviii[e] siècle, atteignit l'apogée de son développement, non encore influencé par des importations et des imitations trop étrangères à son tempérament, à ses traditions, à ses tendances séculaires. Quel temps que celui des Voltaire, des Montesquieu, des Diderot, des Beaumarchais ! Dans l'art aussi quelle époque que celle où se tiennent les Watteau et les Lancret, les Chardin et les Boucher ! Fragonard a son rang dans ce

1. « Afin de mettre la maison dans laquelle il recevait l'hospitalité à l'unisson des idées du jour et lui enlever tout parfum suspect d'ancien régime, le peintre s'amusa à décorer l'escalier, par larges touches, d'attributs révolutionnaires, haches, faisceaux, bonnet phrygien, et, dans des mascarons, comme divinités protectrices bien éphémères toutefois, des masques de Robespierre et de l'abbé Grégoire, vestibule bizarre et inattendu à ce salon où trônent les peintures du plus pur ancien régime. » (*Honoré Fragonard, sa vie et son œuvre,* par le baron Roger Portalis, p. 240.)

2. Dans la rareté et l'insignifiance des témoignages épistolaires, il est assez malaisé de discerner quel fut son véritable caractère. Les Goncourt, là-dessus, ont recueilli, auprès de Théophile Fragonard, une précieuse tradition orale. — Ne pas oublier ses accès de colère, sa brusquerie, un jour, envers Saint-Non, ses ruptures avec la Guimard et Bergeret. — D'ailleurs son humeur, que la vieillesse n'altéra point, paraît avoir été fort gaie; on connaît ses saillies; on sait avec quelle partie de son corps il se déclarait capable de peindre, tout au rebours du pianiste qui se vantait de pouvoir, au besoin, donner la note avec son nez.



BELPHÉGOR.

Gravure de Duclos et Patas, d'après la composition de Fragonard pour les *Contes* de La Fontaine.

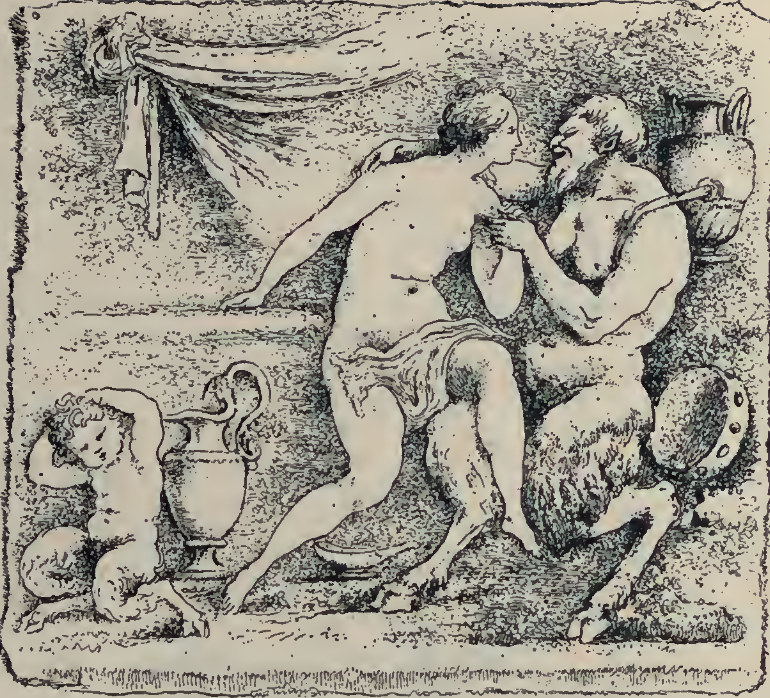
groupe d'élus. Par la finesse de son imagination, la délicatesse de son goût, la souplesse et la perfection de sa technique, il est au nombre des



LA LETTRE.

Eau-forte de P. Le Rat, d'après le tableau de Fragonard.

artistes les plus originaux et les plus savoureux que la France ait produits.



BAS-RELIEF ANTIQUE SUR UN PIÉDESTAL
à la Villa Ludovisi, à Rome.
Eau-forte de l'abbé de Saint-Non, d'après le dessin de Fragonard.

BIBLIOGRAPHIE

Abecedario de P. J. Mariette, édition Chennevières et Montaiglon. Paris, Dumoulin, t. II, p. 263.

Lecarpentier, *Galerie des Peintres célèbres.* Paris, Treuttel et Würtz, 1821, t. II, p. 279-283.

Villot, *Notice des tableaux exposés dans les Galeries du Musée du Louvre.* 3e partie : *École française.*

Renouvier, *Histoire de l'Art pendant la Révolution.* Paris, Renouard, MDCCCLXIII, *passim.*

Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les Écoles*, t. II. MDCCCLXV.

Léon Lagrange : *Gazette des Beaux-Arts,* 1er août 1867.

Lecoy de la Marche, *l'Académie de France à Rome.* Paris, Didier, 1874, p. 277-279, 285, 286, 294.

Les Dessins de Maitres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts en 1879, étude par le marquis de Chennevières. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 108-112.

La Collection Walferdin et ses Fragonard, par le baron Roger Portalis. Paris, A. Quantin, 1880.

L'Art du dix-huitième siècle, par Edmond et Jules de Goncourt. 3e édition, revue et augmentée, et illustrée de planches hors texte. Treizième fascicule : *Fragonard*. Paris, A. Quantin, 1883.

Roger-Ballu, *les Dessins du siècle*. Paris, L. Baschet, éditeur.

Baron Roger Portalis, *Honoré Fragonard, sa Vie, son Œuvre*, 210 planches et vignettes, d'après les peintures, estampes et dessins originaux. Eaux-fortes par Lalauze, Champollion, Courtry, de Mare, Wallet, Greux, Veyrassat, Boilvin, Monziès, Salmon et Jazinski. Paris, J. Rothschild, éditeur, 1889.



CATALOGUE

M. le baron Roger Portalis, à la suite de son grand ouvrage, a dressé un catalogue fort détaillé, comprenant successivement les *Portraits de Fragonard*, les *Peintures*, les *Principaux dessins*, les *Miniatures*, ainsi que l'*Iconographie de l'œuvre*.

PORTRAITS

Parmi les portraits de Fragonard, il en indique six, trois à l'huile et trois dessinés, par l'artiste lui-même. L'un appartient au Louvre, deux autres à M. Groult.

PEINTURES

Le catalogue des *Peintures* contient près de cinq cents articles. Citons, entre les Musées qui possèdent des Fragonard : le Louvre : *École française*, nos 208-210, et, au même Musée : *Galerie La Caze*, nos 193-202 ; les Musées de Lille, de Rouen, de Besançon, de Nantes, de Tours, de Quimper, le Musée de Longchamps, à Marseille ; le Musée Calvet, à Avignon.

Musées étrangers : *South Kensington Museum*, à Londres ; Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg ; Musée de San Fernando, à Madrid.

La cathédrale de Grasse conserve un tableau religieux de Fragonard.— *La Fête de Saint-Cloud*, « pièce capitale » (haut., 2 mètres environ ; larg., 3 m. 20 cent.), appartient à la Banque de France (salle à manger du gouverneur).

Parmi les collectionneurs, français ou étrangers, qui possèdent des Fragonard, il faut citer le duc d'Aumale, Mme la baronne Nathaniel de Rothschild, M. le baron Alphonse de Rothschild, M. le baron Gustave de Rothschild, M. le baron Edmond de Rothschild, M. le comte Et. de Ganay, M. Camille Groult, M. Déglise, M. Édouard André, M. le comte Pillet-Will, M. Henri Pereire, Mme Charcot, M. le comte de Pourtalès, à Paris ; M. le baron Albert de Rothschild, à Vienne ; Mme la baronne W. de Rothschild, à Francfort ; M. Berthon, à Dijon ; M. Malvilan, à Grasse ; Sir Richard Wallace, Bart., à Londres ; M. le comte Daupias, à Lisbonne ; M. Alfred Le Ghait, ministre de Belgique, à Washington, etc.

Les peintures de Fragonard ont atteint de nos jours des prix très élevés. Celles du boudoir de l'hôtel de Bergeret ont été vendues par M. Récappé 50,000 fr. au *South Kensington Museum*, à Londres. *Le Chiffre d'amour*, vente Morny (1865), 35,000 fr. *L'Escarpolette* (même vente), 30,000 fr. *L'Étable*, à la vente Walferdin, 14,000 fr. *La Fuite à dessein*, à la vente Camille Marcille (1876), 22,000 fr. *L'Instant désiré*, vente Walferdin, 20,000 fr. *Portrait d'acteur*, vente Vallet (1874), 16,500 fr. *La Poursuite*, vente Walferdin, 30,000 fr. *Le Printemps, l'Été*, vente Wilson (1874),

19,900 fr. *Le Retour au logis ou la Réconciliation*, vente Nariskin (1883), 19,000 fr. *Le Réveil de la Nature*, vente Beurnonville (1881), 15,900 fr. *La Rêveuse*, vente du baron d'Ivry (1884), 36,000 fr. *Le Serment d'amour*, vente Nariskin (1883), 42,000 fr.

DESSINS

Cette section, dans le travail de M. le baron Portalis, comporte près de six cents articles.

Collections publiques. — Musée du Louvre (V. Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux, par Frédéric Reiset, nos 727-735.), Musée de Besançon, Bibliothèque publique de Besançon, Musée de Lille, Musée de Montpellier, Bibliothèque de l'Académie de Médecine de Montpellier.

Collections particulières. — Mme la baronne Salomon de Rothschild, Mme Charcot, MM. de Goncourt, C. Groult, Dutuit, le baron Edmond de Rothschild, Eudoxe Marcille, Destailleur, le comte Et. de Ganay, Édouard André, le baron Roger Portalis, Henri Beraldi, A. Piat, le marquis de Chennevières, le comte de Pourtalès, le vicomte Greffuhle, L. Rœderer, Arthur Veil-Picard, à Besançon, etc., etc.

L'Allée ombreuse a été payée 2,030 fr., à la vente Jean Gigoux (1882); les quarante-huit dessins pour les *Contes* de La Fontaine, 10,500 fr., à la vente Walferdin. *L'Éducation fait tout*, à la même vente, 3,000 fr. *La Déclaration*, *Serments d'amours* « dessins au pastel », 1,805 fr. et 2,355 fr., à la vente du marquis de la Rochebousseau. *Le Petit Prédicateur*, vente Richard Lion, 2,000 fr. *Le Retour du jeune mari*, vente Mahérault, 7,000 fr. *Satyre lutiné par des Bacchantes*, vente Richard Lion, 4,900 fr. *Vue prise dans un parc animé de nombreux personnages*, vente Walferdin, 3,120 fr., etc., etc.

MINIATURES

Cinquante-deux articles, où sont comprises des miniatures de Mme Fragonard et de Mlle Gérard.

Collections publiques. — Musée du Louvre (V. Frédéric Reiset, notice citée), Musée de Besançon.

Collections privées. — MM. C. Groult, Édouard André, G. Muhlbacher, Michel Heine, le baron Edmond de Rothschild, Perdreau, etc.

A la vente Walferdin, le *Jeune Garçon costumé en Pierrot* a atteint le prix de 5,000 fr. Même vente, *Jeune Fille avec fleurs au corsage et dans les cheveux*, 3,500 fr. Vente Lévy-Crémieu (1886), *Jeune Garçon avec chapeau à ruban bleuâtre, veste blanche*, 2,500 fr., etc., etc.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

Nous devons la communication de plusieurs des plus précieuses gravures reproduites dans cette monographie à l'obligeance de M. H. Lacroix et de M. Pierre-Louis Beraldi, qui se sont empressés, une fois de plus, de mettre leur riche collection à notre disposition.

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art. E. MÉNARD et Cie, 41, rue de la Victoire.

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

COROT

PAR

L. ROGER-MILÈS



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
29, CITÉ D'ANTIN, 29

CAMILLE COROT

CHAPITRE PREMIER

Les Premières Années : l'Enfant et l'Élève. — Le Commis de M. Delalain.
La Vocation. — Le Premier Tableau.

Il y a plus de quinze ans que Camille Corot est mort; il s'est éteint sur le soir d'une longue vie, en pleine gloire d'homme et d'artiste; la foule qui le conduisit à sa dernière demeure donna à ses funérailles le caractère d'un deuil national.

Mais on sait ce que durent les enthousiasmes contemporains : quand l'homme qui en est l'objet s'en est allé, le bruit fait autour de son nom s'apaise sans lenteur; ce qui semblait sa gloire éternelle ne laisse qu'un écho fugitif, chaque jour atténué, et le temps, remettant toutes choses en place, avec une impassible équité de mesure, amène souvent, sur des souvenirs que l'on jugeait illustres, le lourd effacement de l'oubli.

Il n'en va pas ainsi de la mémoire de Corot; quinze ans, c'est le temps suffisant pour cette évolution du présent devenu le passé; or, après quinze ans, le nom de Corot est encore sur toutes les lèvres; il n'a rien perdu de son éclat, de son éclat sain, conquis à force de travail et d'honneur, et l'on ne sait vraiment, quand on repasse toute cette vie d'œuvres fécondes et généreuses, qui l'on doit admirer le plus, de l'homme ou de l'artiste; car si Corot eut le génie de la peinture, on peut affirmer qu'il eut aussi le génie de l'humanité; nature exceptionnellement douée, immense talent doublé d'une vertu immense, être rare qui eut l'égale mesure de l'esprit et du cœur!

Certes, si Corot eut à combattre longtemps pour le triomphe d'une vision d'art qui fut bien la sienne, il ne connut pas ces luttes cruelles où l'homme pauvre dispute aux difficultés de l'existence son pain de chaque jour. La position aisée que lui créa la situation de sa famille a contribué sans doute à fermer son cœur aux jalousies pardonnables, et à l'amer-

tume qui ne pardonne pas; et cette constatation ne nous coûte nullement, étant donné le caractère admirable de Corot, et l'usage si digne, si désintéressé auquel il dépensa cette même aisance.

Corot naquit le 28 juillet 1796. C'était un fils du XVIIIe siècle, « grandi, comme l'a dit M. Bigot, au milieu de cette imitation de l'antiquité, si ardente, si inintelligente souvent, où le Directoire avait voulu copier Athènes; où l'Empire s'efforça de copier Rome. » Son père était employé en ville, et appartenait à cette bourgeoisie, économe et correcte, que les estampes anciennes nous représentent haut cravatée de blanc. Sa mère tenait un magasin très achalandé de modes et rubans, et, il y a quelque cinquante ans, on lisait encore, sur le mur formant le coin de la rue du Bac et du Pont-Royal, cette enseigne, peinte en lettres jaunes : « Mme COROT, *Marchande de modes* ».

Le jeune Corot, après de petites études primaires à Paris, fut envoyé à Rouen où il fit ses humanités[1]. Déjà, pendant cette adolescence, nourrie de lettres latines et de mythologie, l'élève se sentait attiré vers l'art : la vocation murmurait en lui timidement, mais la crainte des admonestations paternelles le forçait d'étouffer en son for intérieur toute velléité d'excursion dans un domaine qu'on n'avait pas rêvé pour lui. Aussi, lorsqu'il revint de Rouen, son père le plaça-t-il chez des amis, négociants en nouveautés, puis chez un M. Delalain, marchand de drap, rue Saint-Honoré.

Mais les étoffes, les nouveautés ou le drap, ce n'était pas à cela que songeait le jeune Corot, et il faut bien avouer que, malgré son application, forcément distraite, le fils de l'excellente marchande de modes de la rue du Bac fut un déplorable employé. Au lieu de se hâter de replier les étoffes, il avait, en accomplissant l'insipide besogne, de longues rêve-

1. Nous devons à l'amabilité de M. Bayeux, censeur du lycée de Rouen, aujourd'hui lycée Corneille, quelques renseignements sur la situation de « l'élève » Corot. Les voici :

Camille fut nommé *boursier* le 15 décembre 1806; il entra au lycée en avril 1807. Son père le retira le 29 juin 1812. Il était *boursier national* à demi-pension; et, comme ses parents habitaient Paris, il eut pour correspondant, à Rouen, un M. Jennegon, demeurant rue Beauvoisine, n° 90.

La première classe qu'il fit fut la deuxième année de grammaire, correspondant à la cinquième actuelle; il alla jusqu'aux classes des belles-lettres (rhétorique). Son nom ne figure pas une seule fois au palmarès, pas même pour les prix de dessin bosse, académie, paysage), où brille, au contraire, le nom d'un certain Poussin.



PORTRAIT DE COROT.

Dessin de A. Gilbert.

ries dans l'ombre du magasin; le mètre, qu'il était obligé de manœuvrer pour mesurer les coupons, l'amenait invariablement à penser à un appui-main encore enveloppé d'un lointain idéal, et pour peu que sur les cretonnes la mode du jour eût fait semer des violettes ou des roses, vite, par une association d'idées qui l'enchantait, son esprit prenait son vol pour le ciel bleu baignant de lumière et de joie les campagnes verdoyantes et les bois aux frondaisons peuplées de nids chanteurs...

Et les clients se plaignaient des étourderies de ce commis-rêveur, et M. Delalain, avec une impatience désespérée, écrivait au père de Corot : « Ce garçon-là ne sera jamais bon à rien au magasin : je vais essayer de lui faire faire la place de Paris. »

Et voilà le jeune Camille allant chez les clients avec un livre d'échantillons sous le bras. Le patron lui avait fait la leçon, la leçon de morale à l'usage des bons vendeurs, morale indépendante s'il en fut, et qui consiste à conquérir la conviction dans le mensonge. Corot, en route, tandis qu'il traversait les ponts, s'arrêtait, regardant à l'horizon des lignes de verdures étagées jusqu'au ciel, heureux de gonfler ses poumons de cet air qui faisait frissonner les branches, se sentant vivre, loin des parfums somnolents des toiles écrues et des draps décatis, loin de l'harmonie monotone des paquets ficelés en croix, et des piles de lainages protégées par des mousselines blanches. Un soir, pourtant, il revint radieux chez son patron : il avait vendu, sans trop de peine, une pièce de drap olive, couleur qui faisait alors fureur auprès des coquettes. Il s'attendait à des félicitations : il lui fallut en rabattre ; M. Delalain reçut la nouvelle avec la plus méchante humeur :

— Je n'ai pas besoin de vous, lui dit-il, pour vendre le drap olive qu'on s'arrache dans mes magasins. Un bon placier doit s'efforcer de caser la marchandise démodée ou frelatée dont personne ne veut. Avez-vous compris ?

Corot avait compris en effet. Il avait compris qu'on voulait exiger de lui des complaisances qui répugnaient à son honnêteté, et il s'en ouvrit sérieusement à son père. Depuis huit ans il était dans le commerce, et le génie des affaires ne l'avait pas encore empoigné. Le père constata cela, non sans regret. Alors il y eut au foyer de la rue du Bac une séance solennelle. La vocation du jeune homme fut reconnue et consentie par le père de famille : il fut admis que, puisque le commerce ne le tentait pas, Camille ferait de la peinture : l'état de fortune de ses parents lui permet-



EN PICARDIE.

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot.

tait ce « passe-temps inutile ». Corot reçut alors une pension annuelle de 1,500 livres, pension que le brave homme de père, qui s'accusait tout bas d'une faiblesse en cédant ainsi aux goûts de son fils, jura bien haut de ne jamais dépasser.

— Et maintenant, c'est convenu, ajouta-t-il, va ! fais de la peinture et laisse-nous tranquilles !

Camille n'en demandait pas davantage :

— Je vous remercie, dit-il à son père, en l'embrassant, tout ému ; 1,500 livres, c'est tout ce qu'il me faut, et vous me rendrez très heureux.

Et, vite, ne prenant que le temps nécessaire pour se procurer les instruments de son métier, chevalets, couleurs, panneaux et brosses, Corot alla s'installer pour son premier tableau, en face de la nature, tout près de la maison paternelle, sur la berge de la Seine, à quelques mètres du Pont-Royal, et le regard tourné vers cet admirable paysage que forme la Cité : c'est là qu'il fit, non pas son premier pas dans la gloire, mais son premier essai dans la profession, et l'étude qu'il en rapporta, il la conserva toute sa vie.

M. Henry Dumesnil, dans les *Souvenirs intimes* de Corot, raconte avec une simplicité charmante cette joie du débutant, et il ajoute :

« Tous ceux qui ont eu accès dans l'atelier de Corot connaissent le début de son pinceau conservé avec amour, et dont il se plaisait à raconter l'histoire, parce qu'elle lui tenait doublement au cœur. En nous montrant cette étude, il dit : « Pendant que je faisais ça — il y a trente-cinq « ans — les jeunes filles qui travaillaient chez ma mère étaient curieuses « de voir M. Camille dans ses nouvelles fonctions et s'échappaient du « magasin pour venir là et regarder. Une d'elles, que nous appellerons « Mlle Rose, accourait plus souvent que ses compagnes. Elle vit encore, « est restée fille, et me rend visite de temps en temps ; elle était encore « ici la semaine dernière. O mes amis, quel changement! et quelles « réflexions il fait naître ! ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours « jeune, elle donne l'heure et le temps du jour où je l'ai faite ; mais « Mlle Rose et moi, que sommes-nous ? »

Malheureusement, tout le monde ne regardait pas le peintre du même œil indulgent que Mlle Rose, et toute la famille le considérait un peu comme la cigale au milieu des fourmis. Cette impression ne se dissipa même pas, lorsque le talent, et mieux que le talent, lorsque le génie

fut venu. Nous devons à M. Emmanuel Damoye, qui fut l'un des élèves aimés du maître, le joli souvenir qu'on va lire.

Un jour, à Barbizon, — c'était vers 1866 ou 1867, — Damoye et quelques autres avaient retenu Corot — le père Corot — à déjeuner. On se met à table et on attaque un poulet. L'aile découpée, on la passe à Corot, qui était l'aîné de la tablée.

— Oh! mes amis! fit celui-ci avec son bon rire de gamin à cheveux blancs ; ne me servez pas le premier et ne me donnez pas l'aile; c'est là un honneur de roi, et un morceau de roi également. Depuis que je ne vends plus de drap olive, on me sert toujours le dernier, dans ma famille, et on ne me donne jamais que le pilon. Donnez-moi le pilon, je vous en prie : ne me faites pas prendre de mauvaise habitude.

Et cela était dit sans morgue et sans regret : trop de considération de la part des siens l'eût vieilli, et, qui sait? Corot doit peut-être à cette indifférence, que rencontrait sous le toit familial sa mission d'artiste, cette jeunesse d'esprit et de cœur, qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Mais n'anticipons pas davantage avec les souvenirs. Voilà Corot avec ses pinceaux en main. Suivons-le dans ses années d'études et ses voyages.

CHAPITRE II

Valenciennes et le Paysage historique. — Les Premiers Maîtres de Corot : Michallon et Bertin. — Premier Voyage en Italie (1827). — Corot et Aligny. — La Première Manière ; l'*Étude du Colisée.*

Avant d'accompagner Corot dans les études qu'il fit, il n'est pas inutile d'examiner rapidement quelle était la situation des paysagistes à cette époque, et vers quel idéal convergeaient toutes les aspirations. Aussi bien cela nous aidera-t-il à expliquer la première manière de l'illustre peintre, et à comprendre toute l'étendue de la révolution qu'il opéra par sa seconde manière.

Lors des débuts de Corot, on était en plein règne du paysage historique, ce genre que Valenciennes, paysagiste célèbre, très pénétré de Poussin et de Claude Lorrain, avait défendu, le pinceau et la plume à la main. Dans son ouvrage qui ne manque pas d'autorité : *Traité élémentaire de perspective pratique*, Valenciennes, élève de Doyen, avait félicité l'État d'avoir institué un prix de Rome, de paysage historique, prétendant que ce genre possédait toutes les vertus, et l'Italie tout le pittoresque que peut rêver un artiste.

D'après lui, « le paysagiste se borne à reproduire fidèlement la nature », ou bien « son génie le porte à retracer une peinture idéale, et à orner ses compositions de traits empruntés de l'histoire et de la fable, ou créés par son imagination. » Un autre écrivain, M. J. B. Deperthes, disait de même, dans sa *Théorie du Paysage* (1817), que l'étude de la nature était absolument nécessaire ; il rappelait que Poussin apportait dans son atelier « de la mousse, des plantes, des fleurs, des cailloux, et en faisait des études peintes dont il se proposait d'enrichir ses compositions idéales, et qui ne devaient pas peu concourir à répandre sur leur ensemble un air de vérité. » Il rappelle également Claude Lorrain, qui « passait les jours et une partie des nuits à observer l'aurore, le lever, le coucher du soleil et le crépuscule... Attentif aux moindres accidents..., soigneux à recueillir tout ce qui fixait particulièrement son attention, il le gravait dans sa mémoire et au retour, dans son atelier, il s'empressait de reproduire sur la toile ses réminiscences, qu'il avait l'art d'exprimer

avec tant de vérité et de précision, qu'on les eût prises pour la nature elle-même revêtue de tous ses attraits. »

Et M. J. B. Deperthes ajoute : « Ainsi, observer avec attention et retenir avec fidélité, voilà les bases des études du paysagiste, en suppo-



ÉTUDE DE FEMME.

Peinte par Corot, en 1869. Dessin de A. Robaut.

sant toutefois qu'avant de s'essayer à l'imitation de la nature les principes élémentaires de l'art du dessin lui soient familiers, qu'il connaisse la perspective linéaire, et même qu'il soit exercé suffisamment à l'étude de la figure, pour pouvoir la tracer avec correction d'après l'antique et le modèle vivant. »

L'étude de la nature ainsi comprise n'est pas le moins du monde

l'étude que se proposera plus tard Camille Corot; mais une étude ainsi poursuivie était trop entrée dans les mœurs de l'époque, pour que le jeune débutant ne s'y laissât pas aller tout d'abord. C'est que d'ailleurs le paysage historique n'appartenait pas à une simple classification d'appréciation; le paysage historique était un genre défini avec une absolue précision. Il répondait à une vision d'art existante; on lui prêtait des secrets de vertu, que l'heure approchante du romantisme justifie relativement.

Ainsi, J. B. Deperthes distingue dans son livre le *paysage historique* du *paysage champêtre*, et, malgré ses précautions oratoires, malgré ses protestations de critique impartial, on devine les préférences dont il entoure le premier: « La nature, dit-il, doit être constamment l'objet des méditations de l'artiste, quel que soit son penchant à l'imiter, telle qu'elle se présente à ses yeux, ou bien à la reproduire ornée de tout ce que le génie et le goût peuvent ajouter à ses charmes, sans toutefois s'écarter de la vérité. »

Et plus loin : « Le *style champêtre* est celui qui retrace avec exactitude des points de vue d'après nature, qui présente l'image fidèle de la campagne dans tous ses détails, qui fixe sur la toile, traits pour traits, une étendue de pays avec la portion de ciel qui la domine, et éclairée par la lumière qu'elle reçoit à l'instant même où le peintre s'occupe à saisir sa ressemblance... On entend par *style historique*, dans le genre du paysage, l'art de composer des sites, d'après un choix de ce que la nature produit de plus beau et de plus grand, et d'y introduire des personnages dont l'action, soit qu'elle rappelle un trait historique, soit qu'elle présente un sujet idéal, puisse intéresser vivement le spectateur, lui inspirer de nobles sentiments, ou donner l'essor à son imagination...

«... Ce genre exige avant tout une imagination vive, un goût épuré, une grande sensibilité dans les organes, et l'habitude de la méditation; mais une instruction solide est le complément de toutes ces qualités; elle seule peut les faire briller dans tout leur éclat et préparer au paysagiste des succès qui le fassent parvenir à une grande célébrité. »

Et pour que nul ne puisse se tromper sur l'importance particulière qu'il attache au paysagiste historique, si propre à traduire avec le pinceau les grandes épopées grecques et romaines, tout comme les idylles de Théocrite, notre auteur marque la différence qui sépare le paysage historique du tableau d'histoire.



LE PORT DE SAINT-ANGE, A ROME.

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot.

« Ces deux genres, dit-il, quoique se proposant les mêmes fins, celles de captiver le sens du spectateur, et d'émouvoir son âme ou d'agrandir sa pensée, se servent de moyens inverses pour parvenir à leur but ; l'un subordonne tous les objets qui entrent dans ses compositions aux personnages dont les dimensions, rapprochées de celles de la nature, donnent toute la latitude nécessaire au développement des passions qu'ils doivent exprimer ; et l'autre n'introduit des figures dans le paysage que comme accessoires au site dont il reproduit l'aspect ; mais accessoires tellement obligés, que ce sont eux qui déterminent spécialement le genre de la composition et qui contribuent à renforcer cette élévation de style qui sert à le caractériser... Il est certain que tous les sujets sur lesquels le peintre d'histoire exerce son talent, le paysagiste peut également les traiter, alors qu'ils donnent lieu à une action qui est censée se passer en plein air, de manière que la campagne doive être naturellement le véritable lieu de la scène ; mais il n'est pas moins hors de doute que, pour ne pas sortir des limites du genre, le paysage, dans tout ce qui constitue l'ensemble d'un site, doit dominer les figures qui concourent à mettre les traits historiques en action ; et cependant la dimension des figures doit être telle, que le sujet puisse se développer clairement. »

Enfin, poussant jusqu'à l'excès ses tendresses à l'égard du paysage historique, J. B. Deperthes déclare, sans rire, que le paysage historique a sur le paysage champêtre cette supériorité qu'il peut contribuer au perfectionnement de l'instruction générale, à l'affermissement de la morale publique !

Si nous avons donné cette étendue à l'examen du paysage historique, c'est que, tout en s'affranchissant petit à petit des servitudes dont le goût du jour avait fait des lois, Corot en subit quand même l'influence ; on peut même dire qu'il s'attacha à conserver cette influence : nous verrons plus tard dans quelle mesure.

Telle était donc l'école triomphante du paysage au commencement de 1822, à l'instant où Corot, délivré du drap olive, débutait dans la peinture sous les conseils d'un de ses camarades, né comme lui en 1796, et qui revenait de la villa Médicis, ayant justement remporté le prix de Rome le prix de paysage historique. Les deux jeunes gens étaient liés d'une franche amitié ; Corot, timide, admirant fort Michallon, que le succès guettait d'un œil indulgent ; Michallon, hardi, âme ardente, et



UNE TEMPÉ A VILLE-D'AVRAY.

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot.

qui eût senti la nature avec toute sa puissante poésie, si les conventions du paysage historique, enseignées par Valenciennes, n'avaient atténué ses dispositions naturelles.

Quoi qu'il en soit, Michallon donnait à son élève des conseils non dépourvus de vérité et d'indépendance ; quand tous deux se trouvaient devant la campagne, le maître recommandait à Corot la naïveté ; il lui recommandait de se pénétrer attentivement du spectacle qu'il avait sous les yeux et de le copier fidèlement, *comme il le voyait*. Puis il comparait les sites visités au pittoresque de l'Italie qu'il venait de quitter et, retrouvant en lui cette sève académique dont on l'avait nourri, il exaltait Naples et Sorrente; il s'enthousiasmait au souvenir des vues d'Amalfi et de Castellamare, et Corot, tandis qu'il dessinait les arbres du parc de Neuilly ou de Saint-Cloud, se laissait aller, lui aussi, émerveillé, à rêver d'une Romagne toute ensoleillée, toute emmoissonnée, d'une Calabre aux sauvages désolations, comme celle de Salvator Rosa.

Et dans cette habitude de rêve, qui les escortait en leurs excursions d'étude, Michallon ouvrait devant son élève les horizons encore embrumés du paysage romantique ; car, il n'y a pas à s'y tromper, Corot a été, pendant une grande partie de sa carrière, un romantique à l'inspiration sentimentale et haute, tout entier tourné vers l'idéal, et pliant la nature à la traduction de cet idéal. Et, dans un temps rapide, Corot fut loin du petit débutant du Pont-Royal; mais un deuil vint le frapper; Michallon mourut à vingt-six ans, en 1824 ; et, en 1870, Corot, qui eut infaillible la mémoire du cœur, disait en montrant chez lui une lointaine étude :

— Celle-ci, c'est avec Michallon que j'étais quand je l'ai faite; lui, mort si jeune, à vingt-six ans, au moment où je commençais la peinture. C'était un talent qui serait devenu très fameux ! »

Après cette perte, qu'il ressentit cruellement, Corot aurait pu continuer tout seul à travailler; mais avec cette modestie dont il ne se départit jamais, modestie de bon aloi, sans prétention aucune, sachant ce qui est bien, et se jugeant à sa propre valeur, sans toutefois trouver jamais cette valeur suffisante, il pensa qu'il avait besoin d'un guide, et s'en fut à l'atelier de Victor Bertin, qui partageait alors la vogue avec Watelet, celui-là même pour qui un certain critique encore inconnu, M. Thiers, entonnait des louanges immodérées dans les colonnes du *Constitutionnel*.

Mais Victor Bertin, c'était l'art classique, c'était la symétrie en guise



SOUVENIR DE COUBRON.

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot.

d'harmonie, c'était la froideur servie par une inflexible précision; et, chez tout autre élève que Corot, un tel maître eût été fatal. Corot, au contraire, acquit à ses leçons plus de correction dans le dessin, plus de souci de solidité dans la composition, dans la charpente même de ses œuvres, et l'on peut dire que son passage à l'atelier de Victor Bertin fut marqué par des progrès réels, dans le sens que nous avons indiqué. Ce passage fut d'ailleurs de courte durée, puisque, en décembre 1825, Corot accompagna une première fois en Italie Victor Bertin, et alla retrouver à Rome un groupe de jeunes peintres français : Léopold Robert, Édouard Bertin, Dupré, Bodinier, Schnetz et Aligny, qui s'attacha particulièrement au jeune paysagiste, nous verrons plus loin dans quelles circonstances, et l'Allemand Reinart.

D'ailleurs, V. Bertin, comme ses collègues du paysage historique, avait de grandes qualités. Il était consciencieux et studieux, et M. Ch. Blanc a pu dire, non sans une judicieuse malice, que ces hommes-là « se préparaient par de belles études à faire de mauvais tableaux. Mais ils ne montraient que leurs tableaux et cachaient pudiquement leurs études. » Rien d'étonnant qu'avec une fidélité si grande à la tradition de Valenciennes, Bertin, comme Michallon, eût un goût prononcé pour la terre classique par excellence, pour l'Italie; c'est donc lui qui décida Corot à le suivre au pays latin, et comme son élève était aussi écolier avec ses maîtres, qu'il resta toute sa vie petit garçon au foyer familial, il boucla sa valise et franchit les Alpes.

A Rome, où ils arrivèrent en 1826, Pierre Guérin étant directeur de l'Académie de France, Corot ne fraya guère qu'avec les paysagistes, et encore ! Lui, le Parisien, gai, jeune et spirituel, se trouvait gêné dans cette compagnie gaie, spirituelle et jeune; il se sentait tout petit, lui, le modeste, au milieu de ces artistes qui ne se faisaient pas faute de se glorifier eux-mêmes. Et puis Corot était un peu rustique; il avait la simplicité des cœurs simples — qui sont les cœurs forts, — et il fallait une exagération de gaieté pour qu'il se montrât dans sa vraie nature, très vivant et très bruyant. Cette rusticité, M. Henri Dumesnil, qui fut l'ami de Corot, l'a peut-être expliquée dans ses *Souvenirs intimes*, lorsqu'il écrit : « Corot avait le teint chaud et coloré, une mine *rouginaude*, comme disent les paysans, qui lui donnait l'apparence d'un vigneron de la Bourgogne. Il en était un peu : sa famille, par la branche paternelle, est originaire de cette province, et son grand-père était le fils d'un culti-



LE GROS ARBRE, A GOURNAY (NORMANDIE).

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot.

vateur de Mussy-la-Fosse, village situé aux environs de Semur, dans la Côte-d'Or. Il n'y a pas très longtemps qu'il avait retrouvé la trace de son origine et celle de parents éloignés qui étaient restés dans le pays. Il est allé les visiter vers 1860, et nous disait, à propos de ce voyage :

« — La contrée est remplie de bons travailleurs qui portent le même nom que moi ; ils s'appellent dans les champs : « Hé ! Corot ! » on n'entend que ça. Je croyais toujours qu'on me demandait, et il me semblait que j'étais là comme en famille. »

Ce n'est là qu'un détail en passant, mais un détail qui a son importance ; et si les anthropologistes, comme il y a tout lieu de le croire, ne se trompent pas, Corot n'a pas dû se soustraire à la loi d'hérédité, et le Parisien devait être matiné de Bourguignon ; de là ce je ne sais quoi de rustique qu'il portait dans la physionomie. Mais revenons au premier séjour en Italie.

Dès l'abord, on ne prit pas Corot au sérieux comme peintre ; on l'aimait pour sa bonhomie, son humeur toujours sereine, ses chansons qu'il lançait à pleine voix, une belle voix de ténor, s'il vous plaît, qu'il maniait fort agréablement, et pour laquelle il avait un tantinet de fierté ; souvent aussi on le raillait, Aligny tout le premier, et si Corot supportait gaiement la raillerie, il se trouvait désarmé pour y répondre.

C'est qu'il était alors tout entier à la nature ; le reste, les hommes ne lui étaient rien. Il s'en allait tout seul, dès l'aube, sa boîte de couleurs sous le bras, un couplet sentimental aux lèvres, il s'en allait cherchant les coins déserts où, parmi des ruines, la végétation fût luxuriante et féconde. Une fois le coin trouvé, il s'installait ; les ruines exigeaient de lui un dessin précis, un dessin architectural, et il les dessinait avec une sûreté d'architecte ; puis la nature sollicitait le peintre, et dans l'étude achevée on découvrait toute la mélancolie des civilisations disparues baignées d'ombre et de parfum sous le baiser de lierres grimpants, au milieu des buissons fleuris, où la bise qui passe met ses mystérieux frissonnements. Et c'était tous les jours ainsi ; c'était tous les jours une séance d'attention assidue et de travail laborieux — il y a des études, comme celle du *Colisée*, aujourd'hui au Louvre, sur lesquelles Corot dépensa plus de vingt-cinq séances — apportant à l'artiste et au poète des joies nouvelles, d'une inexprimable saveur.

C'est même cette étude du *Colisée* qui rapprocha Aligny de Corot, et lui fit cesser toute raillerie contre celui dont il allait faire son meilleur



LA SEINE A CHATOU.

Dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Corot

ami. Un jour que Corot s'était installé sur le mont Palatin, dans les jardins de César, Aligny l'aperçut, vint à lui, regarda l'étude déjà avancée, et ne put contenir ni son admiration ni son étonnement. Il analysait, en des paroles flatteuses, les ruines si bien comprises, le paysage si vivant d'air et de lumière, le ciel si enveloppant dans sa profondeur claire, cette œuvre enfin où se révélait un maître — et qu'aujourd'hui nous admirons comme un chef-d'œuvre. Et Aligny, qui se sentait coupable d'avoir méconnu le jeune homme, en arrivait à dépasser la mesure dans l'éloge, si bien que Corot, peu habitué aux compliments, se demandait si cet importun promeneur ne lui décochait pas une de ses ironies dans le mode majeur. Mais Aligny le détrompa bien vite en lui disant :

— Si cela vous plaît, Monsieur Corot, nous travaillerons quelquefois ensemble : j'ai peut-être quelque chose à vous apprendre, et j'aurai certainement à gagner, moi aussi, dans votre fréquentation.

C'était plus qu'il n'en fallait pour rassurer pleinement Corot ; il eut une nouvelle preuve de la sincérité d'Aligny, lorsque le soir, arrivant après les autres au restaurant du *Lepre*, il fut complimenté par tous ses camarades, et de ce jour, considéré par tous comme un artiste d'avenir et de valeur. Ce qu'il dut en premier lieu à Aligny, ce fut donc la confiance en lui-même, cette confiance sans laquelle nul talent ne peut se développer, nul génie, si mûr soit-il, ne peut éclore. Aussi, Corot eut-il pour Aligny une affection mêlée de gratitude ; il l'écoutait avec une condescendance mêlée de respect ; il pensait que sans l'affirmation d'Aligny, jamais, tout seul, il ne se serait imposé ; plus encore que Bertin, Aligny par ses conseils le poussa à soigner le dessin d'après nature ; il lui insinua la préoccupation de rendre ce qui frappait ses yeux, avec justesse, fermeté et exactitude ; il lui recommandait une exécution serrée, où rien ne fût laissé au hasard ou à la fantaisie, et l'on n'est pas peu surpris, quand on a bien examiné les peintures de Corot, de trouver dans ses dessins les contours arrêtés d'un trait d'encre solide et net, par-dessus les tâtonnements et les recherches du crayon. A ce point de vue, l'ascendant d'Aligny sur Corot ne fut pas inutile, et laissa longtemps des marques dans ses œuvres.

« Pendant quinze ans et plus, dit M. Ch. Blanc, Corot rechercha le style par le dessin, par de grandes lignes résolument écrites, par une sobriété voulue dans les détails ; il choisissait des arbres bien venus, peu tourmentés, des rochers simples aux cassures continuées ; il opposait aux

tronc dépouillés, des bouquets gracieusement arrondis, et aux feuillages minces, des frondaisons touffues. Il faisait contraster la rigidité des pins droits et lisses comme des colonnes, avec les courbes des plantes souples et grimpantes, les contours planes ou tranquilles qui assoient l'horizon avec des premiers plans cahotés et ravinés. Toutefois, ce qui était rude, solennel et un peu emphatique dans les dessins d'Aligny et dans ses



SOUVENIRS DE NORMANDIE.
Dessin d'Alfred Robaut, d'après le tableau de Corot.

peintures mâles, austères, hardiment, mais sommairement modelées, se présentait chez Corot moins abrupte, plus développé, plus pénétré par la chaleur de la vie, non pas de la vie qui circule en chaque plante et lui imprime son mouvement, ses allures, mais de la vie universelle, qui transpire mystérieusement sous les larges colorations de la grande nature, quand la lumière l'anime, l'embrasse, et la féconde. »

Et M. Ch. Blanc ajoute, pour terminer cette maîtresse page de critique : « Corot avait quelque chose de plus qu'Aligny et Victor Bertin : c'était

l'amour. Dans son âme émue, tout se peignait avec harmonie, ses yeux humides, attendris, voyaient les accidents noyés dans l'ensemble. Adoucissant l'âpreté des sites les plus sauvages, il les humanisait du regard. »

Voilà bien la genèse du talent, du génie de Corot. Il n'a pas fait que voir la nature, il l'a sentie, il l'a aimée, et, bien qu'on puisse dans son œuvre immense marquer deux manières à son pinceau, ces deux manières sont bien issues d'une même vision, on peut même dire d'un même doigté. Ce qui les a déterminées, c'est la force de l'influence ambiante, cette influence qui, commencée par Michallon, Bertin et Aligny, aura besoin de près de vingt ans pour s'effacer complètement.

Un dernier mot encore, à propos d'Aligny, un mot qui montrera à quel point Corot avait l'amitié fidèle. Lorsqu'en 1874, c'est-à-dire cinquante ans après l'amitié scellée devant les ruines du Colisée, on procéda à l'inhumation d'Aligny dans un tombeau définitif au cimetière Montparnasse, Corot, malgré son grand âge, voulut s'y rendre.

« C'était en hiver, écrit M. Dumesnil, le matin, à huit heures ; il faisait à peine jour, et la neige tombait pour fondre aussitôt qu'elle avait touché la terre ; le ciel était blafard et lugubre comme la scène qu'il éclairait ; il y avait peu de monde et tout contribuait à augmenter la tristesse de la cérémonie. Mme Aligny, voyant Corot qui grelottait, vint à lui et le pria de s'en aller, mais il ne voulut pas y consentir. Dans le tantôt de ce même jour, il m'a raconté ces détails. Nous venions de quitter ensemble son atelier, et un rayon de soleil perçait la brume : « Ah ! dit-il, il fait « meilleur à présent que ce matin, au cimetière, mais c'était pour moi « un devoir, une dette sacrée. » Pouvait-il exprimer mieux, d'une façon plus délicate et plus simple, qu'un demi-siècle écoulé lui laissait une mémoire fidèle, et n'avait pas affaibli sa reconnaissance pour le suffrage reçu aux jardins de César ? »

CHAPITRE III

Premiers Envois au Salon (1827) : *Campagne de Rome*, *Vue prise à Narni*, etc. — Second Voyage en Italie. — La Révolution dans le Paysage (1835) : Cabat, Rousseau et Jules Dupré. — Dernier Voyage en Italie (1843).

En 1827, dès qu'il fut de retour en France, Corot envoya au Salon annuel deux tableaux, une *Vue prise à Narni* et la *Campagne de Rome*. Nous remarquerons tout de suite que, tant qu'il vécut, le grand artiste parut à tous les Salons, sans interruption aucune. Pour lui, c'était un devoir d'affronter chaque année la lutte, une lutte où l'école classique lui infligea plus d'une fois des horions, puisqu'il se vit souvent refuser des tableaux. A ces époques-là, le nombre des envois n'était pas limité à deux, et c'est pourtant ce nombre deux qu'on lui imposa jusqu'en 1848, où, le jury n'ayant pas fonctionné, il eut la joie de trouver ses neuf envois accrochés au mur.

Mais revenons à la date de 1827. Sa première exposition passa inaperçue. Seules, les personnes qui avaient visité l'Italie pouvaient en comprendre le charme, encore que les deux tableaux eussent une parenté évidente avec le paysage historique. Corot était encore trop sous l'influence directe de Bertin et Aligny pour qu'il en fût autrement.

De 1828 à 1830, il n'y eut pas de Salon. En 1831, où Corot avait quatre envois, dont une *Vue de Furia* et un *Couvent sur les bords de l'Adriatique*, il se trouva avec des débutants comme lui, mais ayant une autre manière, plus facile à comprendre, et que le public accepta plus rapidement : c'étaient Jules Dupré, Th. Rousseau, de Marilhat, auxquels, au Salon suivant, c'est-à-dire au Salon de 1833, se joignirent Cabat et Troyon, suivis, à quelques années près, de F. Millet, Daubigny, Diaz et Français, tous ces illustres qui ont fait glorieuse l'école française du paysage au XIXe siècle, tous ceux-là que Corot aimait et admirait, sans que leurs formules aient eu de l'influence sur la sienne, qui resta toute d'inspiration.

Nous avons cité une date : 1833; elle est marquée dans l'œuvre de Corot par une page d'une exquise saveur : une étude de *la Forêt de*

Fontainebleau, le seul tableau de lui reçu d'ailleurs à ce Salon, et le premier qui lui valut une médaille. C'est une toile importante de 1 m. 75 c. sur 2 m. 43 c. Au premier plan, une gracieuse figure, largement décolletée et couchée, absorbée par une lecture attachante, et bercée par le frémissement des insectes sur la mare prochaine, le frémissement aussi des nids, dans le massif d'arbres qui occupe la droite. Puis, par delà l'eau stagnante où le jour calme met un reflet, ce sont d'autres arbres poussés au hasard d'une nature sauvage, et, dans le lointain, c'est la ligne de l'horizon qui s'éclaire sur des collines formées de roches abruptes. Certes, cette œuvre, où l'impression de nature est si saisissante, si vraie, sort déjà du genre du paysage historique ; la figure délicieuse placée à gauche nous promet l'immense poésie dont s'envelopperont dans l'avenir les nymphes de Corot, ces nymphes que Courbet ne sut jamais comprendre, — Courbet, ce faubourien de la couleur et du génie ; — mais M. Ph. Burty nous semble marcher un peu vite quand il affirme que « cette œuvre magistrale clôt en quelque sorte son passé et ouvre son ère romantique. » C'est, sans nul doute, une page maîtresse dans l'œuvre de Corot, mais, par certaines précisions, par certains accents, elle est bien de la première manière.

Avant d'arriver à l'apogée de cette première manière, nous avons encore quelques années à attendre ; nous trouverons même des tableaux moins complets que celui dont nous venons de parler, et cette sorte de stationnement dans le progrès s'explique par cela que Corot, en 1835, était retourné en Italie, et que l'Italie ne convenait pas absolument à son génie, à son inspiration.

En 1835, en effet, suivant en cela l'exemple de ses camarades, il a le besoin pressant de revoir la terre des Apennins, et le voilà parti pour l'Italie du nord. Il n'y fit qu'un séjour d'une année. Une lettre de son père, que cet éloignement attristait, vint le rappeler à Venise, où il se trouvait avec Léopold Robert. Sur le conseil de ce dernier, qui lui dit : « Rentrez à Paris, si vous voulez m'en croire, vos parents sont vieux, ne leur faites pas de chagrin », Corot n'hésita pas, prévint Bertin qu'il ne le rejoindrait pas à Rome, et rentra en France.

C'est de cette époque que datent la *Vue prise à Ripa* (Tyrol italien) et *Agar dans le désert* (1835), *Diane surprise au bain* et *Campagne de Rome ; Hiver* (1836). Dès lors, on commence à s'occuper sérieusement de Corot dans le monde de la critique et des arts ; on s'arrête devant ses

œuvres; aux Salons, on les discute, et quelques personnes à l'esprit d'avant-garde vont jusqu'à l'applaudir. Ch. Lenormant, l'un des premiers qui se soient inquiétés du peintre, écrit, en 1835, à propos d'*Agar:* « M. Corot a quitté, de guerre lasse, les chemins creux et les clairières de nos bois; il a revu l'Italie; il a retrouvé ces vastes horizons dont il



LA CHAUMIÈRE.

Dessin de Ed. Daliphard, d'après le tableau de Corot.

rend si bien la limpide reculée, et son talent, tant soit peu fourvoyé, lui est fidèlement revenu. »

On verra, par la suite, que le critique en cela se trompa : Corot ne fut supérieur, il ne devint le plus grand paysagiste du siècle — M. Albert Wolff est de cet avis également — que dans cette terre de France dont il comprit et aima par-dessus tout la mélancolie et le pittoresque. Ch. Lenormant continue : « M. Corot aussi, sous quelques rapports, ne parle la langue du paysage qu'en bégayant. (Rappelons-nous que ces lignes sont

écrites en 1835.) Sa touche est lourde et mate; la souplesse, l'humidité, le charme de la nature lui sont étrangers (!!). Pour que son talent se manifeste avec éclat il lui faut un sujet comme celui qu'il a choisi cette année, une *Agar abandonnée dans le désert*. Ici l'aspect général ne saurait être ni trop uniforme, ni trop désolé; le paysage de M. Corot a quelque chose qui serre le cœur avant même qu'on se soit rendu compte du sujet. C'est là le mérite propre au paysage historique, c'est-à-dire l'harmonie du site avec la passion ou la souffrance que le peintre veut y placer. (On voit que Ch. Lenormant ne dissimule pas ses préférences : pour lui, rien de bon hors le paysage historique.) C'est comme un orchestre dramatiquement instrumenté sous des chants expressifs. Si, comme il arrive souvent dans l'école allemande, l'orchestre a plus d'importance que le chant, un opéra ainsi conçu est la contre-partie exacte du paysage historique. (C'était là une attaque directe contre les aspirations nouvelles de Cabat, de Th. Rousseau, et aussi de Corot.) On passe à un homme tel que Corot la faiblesse de ses figures, comme on excuse dans le *Fidelio* de Beethoven la brièveté des mélodies; seulement, il faut que les figures du paysagiste soient à leur place et qu'elles disent bien ce que le peintre a voulu leur faire dire. Sous ce rapport, M. Corot est irréprochable; je trouve une simplicité non cherchée, une naïveté véritable dans la manière dont il fait planer en l'air, comme un oiseau, l'Ange que Dieu envoie au secours d'Agar. La scène, belle de caractère, bien entendue de perspective et de dégradation, se termine par d'admirables plans de montagnes que surmonte un ciel lumineux. M. Corot a deviné l'analogie de certaines parties de la Maremme de Toscane avec les paysages orientaux; il a suivi l'exemple du Poussin qui savait fondre les détails de la campagne de Rome dans les lignes des croquis qu'on lui apportait de l'Asie. Mais tout ce mérite, je dois en convenir, M. Corot l'eût démontré bien plus clairement au public s'il ne s'était pas obstiné à faire les terrains du même ton que les rochers, à épaissir outre mesure les ombres portées, à donner à tous ces arbres un feuillage de cochléaria. »

Nous avons cité cette page de Ch. Lenormant, non que nous partagions l'éloge ni les reproches que ce critique adresse de ci de là à l'*Agar abandonnée dans le désert*, mais parce qu'elle nous montre bien quel était le goût général en 1835, et nous fait prévoir les obstacles que Corot devra vaincre pour s'imposer. Alfred de Musset n'a-t-il pas écrit simple-



LA DUNE.

Dessin de Ed. Daliphard, d'après le tableau de Corot.

ment et sèchement en 1836 : « Corot, dans la *Campagne de Rome*, a de grands admirateurs. »

Il faut bien pénétrer cette époque de 1835 et surprendre, en pleine ardeur de la lutte, la situation de Corot. D'un côté, il y a les derniers défenseurs du paysage historique, qui livrent leur bataille avec des toiles où la convention s'affiche, condamnée par avance à l'oubli, des toiles où les études de nature ne servent que de cadre à l'action, et de cadre très effacé. De l'autre côté, il y a un clan de révolutionnaires, à la tête desquels marche un jeune peintre de dix-sept ans, Cabat, bientôt soutenu de Jules Dupré et de Th. Rousseau. Pour ceux-là, le paysage historique, le paysage composé, le paysage à la Poussin est une chose à détruire ; ce qu'il faut, c'est suivre l'inspiration des Hollandais du XVIIe siècle, l'inspiration de ces maîtres, Ruysdael, Van Cuyp, Van der Velde, Hobbema, qui ont peint leur patrie et leurs foyers avec toute la naïveté de leur génie, et qui y ont conquis de la gloire ; c'est demander à l'école anglaise plus récente, aux Constable et aux Bonington, le secret de leur émotion si sincère. Alors voici Cabat, Rousseau et Dupré, et, plus tard, Daubigny, Chintreuil et Français, qui nous transportent en pleins champs ; ils s'attendrissent au murmure des bois et ils cherchent à fixer ce murmure dans leurs toiles ; sous leur pinceau, les grands arbres s'animent, la rude écorce, crevassée et fendillée, a des sensibilités de bête humaine, les feuillages ont des gaietés et des tristesses ; les ondes, des larmes et des sourires ; le ciel, des lamentations ou des chansons douces, suivant que le soleil, ce puissant chef d'orchestre, conduit ses rayons sur les masses ou les cache dans la profondeur des nuées. C'est la revanche de la nature ne demandant plus à l'homme le jeu aveugle de ses passions, pour faire éclater aux yeux de tous son inépuisable poésie.

C'est entre ces deux écoles que se trouvait Corot ; il sentait l'intensité de vie et de vibration que l'école nouvelle mettait dans le paysage, mais il ne pouvait renoncer au charme de cette mythologie figurée, qui relevait si bien des mœurs de son temps et auquel l'avaient façonné ses maîtres du paysage historique. Si donc les anciens et les nouveaux avaient chacun leurs chauds partisans et leurs adversaires avoués, il ne restait pour la manière de Corot, qui semblait voilée, pâle, grise, que des délicats en petit nombre, capables de s'émouvoir à de si pures délicatesses. Mais aussi, pour ces favorisés, quelle joie qu'une œuvre de Corot !

Si le peintre atténue ses effets de nature, longuement, sérieusement



LE LAC.

Dessin de Ed. Daliphard, d'après le tableau de Corot

étudiés, c'est qu'au lieu d'y placer des paysans dans leur banale modernité, il y évoquait les légendes de la Bible ou les pastorales des romanciers grecs et des poètes latins; en 1835, nous l'avons vu, c'est l'histoire d'*Agar abandonnée* qui sert de thème à un coin désert, étudié dans le Tyrol italien; en 1836, l'idée de saint Jérôme entouré de solitude, de tristesse, de méditation, lui vient devant le panorama sévère et désolé de l'île d'Ischia, aux brusqueries volcaniques; et, par la suite, nous remarquerons quel spectacle il suffisait qu'il vît passer sous son regard pour que dans son cœur un autre spectacle s'éveillât, celui d'une dryade endormie près d'un ruisseau, d'un faune sautillant parmi les bruyères, d'un Amour espiègle envolé sur un arbre, ou des Grâces unies au chœur des nymphes, ou des rondes chastes,

... Junctæque nymphis gratiæ decentes!

Cabat et ses camarades avaient dit : « Soyons vrais : la nature se chargera d'être belle, sans avoir besoin de naïades ni de héros! » Corot, lui, songeait que la nature a été faite belle pour ceux qui l'habitent autant que pour ceux qui la contemplent; et il en percevait si justement la grandeur qu'il ne croyait pas pouvoir la priver de l'expression la plus sensible de la vie, qui est la figure humaine. Et ces figures empruntées à ce que l'esprit humain a connu ou créé de plus beau, à la Bible ou à la Fable, ces figures, il les inscrivait comme un délicieux point d'orgue dans l'immense symphonie des choses.

Ce fut même, dès ses premières compositions, un des mérites du génie de Corot, et la part la meilleure qu'il se chargea d'accomplir dans la révolution du paysage, que de pouvoir harmoniser la figure au paysage. Le paysage historique disait : « Je fais le paysage pour la figure. » L'école nouvelle répondait : « Le paysage me suffit, la figure n'est qu'un accessoire inutile. » Corot pensa : « Je ferai le paysage pour lui-même, mais j'y mettrai des figures, et elles seront si intimement liées à la poésie de l'œuvre, qu'on ne saurait plus se représenter le paysage sans elles. » Et Corot sut, en effet, mener à bien cette union, cette communion du paysage et de la figure. Certes, dans ses figures, Corot ne fut pas toujours exempt de gaucherie; les traits parfois manquent de finesse, et le modelé, encore qu'il ne soit pas défectueux, présente de visibles lourdeurs; dans les uns, il se laisse aller à des vulgarités, curieuses « chez un idéaliste tel que lui »; mais qu'est-ce que cela, qu'est-ce que ces fai-



L'ARBRE PENCHÉ.

(Dessin de Ed. Daliphard, d'après le tableau de Corot.

blesses infimes, à côté « de l'harmonie à la fois optique et morale », comme dit Charles Blanc; l'accord n'en est pas moins admirable entre le paysage et les figures qui l'animent. « Jamais, ajoute Charles Blanc, il n'aurait placé les personnages de la Bible dans une contrée virgilienne, ni les pasteurs de Théocrite dans les États de l'Église. Il savait par cœur, ou plutôt il devinait par son cœur cette géographie du sentiment que l'on n'enseigne point, et il se doutait bien, sans l'avoir lu dans les livres, que Daphnis et Chloé avaient dû s'aimer quelque part, dans une île de la mer Égée, non loin de Mitylène. »

Quoi qu'il en soit, Corot, dès 1835, appartient certainement à l'école nouvelle, ou mieux, il constitue à lui tout seul une école, et l'on comprend sans peine, les choses étant ainsi expliquées, pourquoi il eut tant de mal à percer, et pourquoi, lui, qui avait été élevé dans l'école académique, eut besoin de près de quinze années pour arriver définitivement à sa seconde manière. Il est vrai que ceux-là même qui semblaient, par leur goût et leur théorie, devoir aider Corot à sortir de l'ombre, ne perçurent pas tout d'abord quelle évolution accomplirait son pinceau, et ralentirent cette évolution. Gustave Planche, en 1837, se montra fort sévère pour le *Saint Jérôme*[1]; il termina cependant sa critique en s'écriant : « Je voudrais que mon opinion, qui n'est pas une opinion solitaire, trouvât des échos de plus en plus nombreux, et convertît à l'idéal tous les esprits qui s'obstinent dans l'imitation prosaïque de la nature. Je ne demande à mon pays qu'un retour à l'idéal. »

Qu'est-ce donc que l'œuvre de Corot, sinon une majestueuse et superbe envolée vers l'idéal?

De 1837 à 1843, les envois de Corot se succèdent, recueillant à leur apparition un large tribut de louanges et de critiques. Le *Silène* (1838), pour les uns, comme Frédéric Mercey, marque un progrès chez l'artiste : on y salue cette naïveté qui restera l'une des notes dominantes de son génie. Pour d'autres, *Un Soir* (1839) est une audace, mais une audace qui doit échapper à la foule; le *Soleil couchant* de 1840, ainsi que *la Fuite en Égypte* et le *Démocrite et les Abdéritains* de 1841 sèment des étonnements; on constate, par exemple, dans le premier, *Soleil couchant*, l'ensemble harmonieux que forment les terrains, les arbres, le ciel et le petit pâtre, admirablement placé; mais on lui reproche de ne pas supporter une vue rapprochée, à cause des mollesses laissées dans le tronc,

1. Ce tableau fut donné en 1849, par Corot, à l'église de Ville-d'Avray.



LE PORT DE MARSEILLE.

Dessin de Ludovic Letrône d'après le tableau de Corot.

les branches et le feuillage, à cause du dessin insuffisant de la figure du pâtre : « Toutefois, n'hésite pas à dire G. Planche, ce paysage est d'un aspect délicieux et cause le même plaisir que la lecture d'une belle idylle antique. » On le voit, Planche, qui était alors un critique tout-puissant, commence à apprécier Corot, et revient sur ses jugements précédents.

Mais si la critique se sentait entraînée vers l'art délicat de Corot, il n'en allait pas de même des membres du jury du Salon, qui, en 1842, n'acceptaient de lui qu'une toile, *Site d'Italie*, et en refusaient quatre, dont une étude du *Baptême du Christ*, pour la grande composition dont nous parlerons bientôt; il est vrai que Corot n'était pas seul à subir les caprices d'un jury imbécile : il se trouvait en bonne compagnie de talents laissés à la porte, tels que Paul Huet, Isabey, Français, Gresy, Legentile, Flers, Boulanger, Couture, E. Devéria, Flandrin, Barye et Préault, et d'autres encore, car la liste est longue de ces victimes de la partialité, de la jalousie et de l'incompétence. C'est peut-être même cet état de choses déplaisant qui l'incita à faire un troisième voyage en Italie. On était en 1843. Son absence ne dépassa pas six mois. Il s'arrêta à Gênes, où il peignit une *Vue générale*, qui est un merveilleux pendant à la belle étude du *Colisée*. Mais, nous l'avons déjà dit, c'était le pittoresque de la terre française qu'il fallait à son pinceau; pendant quelques années encore, il envoya au Salon des sites d'Italie (on sait cependant que les *Souvenirs du lac Némi* — 1865 — furent peints à Paris, sur une toile qui avait commencé par porter une impression très vive ressentie à Ville-d'Avray). « De retour en France, a dit très judicieusement M. Albert Wolff, Corot sentait son âme s'épanouir devant les aspects du sol natal. Dans ses excursions autour de Paris, il retrouvait les souvenirs frais et pénétrants du jeune âge; il respirait mieux au milieu de cette campagne dans laquelle il était né, et qui était plus près de son esprit et de tout son être que l'Italie, et d'où lui était venue la conscience de sa vocation véritable. »

Après ce troisième voyage, en effet, Corot ne retourna pas en Italie; il avait alors près de cinquante ans, et si le succès n'était pas encore retentissant pour lui, il était néanmoins discret et sûr auprès d'une élite qui l'aimait déjà et l'admirait.

CHAPITRE IV

Le Baptême du Christ (1843); *le Matin* et *le Soir; à Ville-d'Avray.*
La Seconde Manière (1848).

C'est à son retour d'Italie que Corot exécuta, selon toute vraisemblance, la grande peinture décorative qui orne le côté gauche de la chapelle des fonts baptismaux, dans l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, et représente *le Baptême du Christ.* Il y avait songé après son second voyage, comme en témoignent des esquisses de figures s'y rapportant et datées de 1841 à 1842; mais ce n'est certainement qu'après son troisième voyage, en 1843, qu'il s'y appliqua tout entier.

Cette œuvre est la plus grande, par ses dimensions, qu'accomplit Corot; elle se rattache au premier enseignement qu'il reçut de Bertin et d'Aligny; nous ne dirons pas que c'est un retour au paysage historique, mais plutôt un adieu, et un superbe adieu. Ouvrant le paysage, de grands arbres au feuillage mobile ont de tremblantes inclinaisons vers une rivière au flot rapide. Dans le fond, à gauche, se déroule la perspective lointaine et monumentale d'une ville; la scène est occupée par neuf personnages demi-grandeur naturelle, très au-dessus desquels plane un ange, dans l'infini bleu du ciel; les attitudes sont si étudiées, les mouvements sont indiqués avec tant de précision, que certains ont pensé que ces figures avaient dû être exécutées par un collaborateur, plus spécialement peintre d'histoire. Le doute n'est plus permis aujourd'hui, puisque, ainsi que l'affirme M. H. Dumesnil, « des esquisses de figures se rapportant à cette composition ont été retrouvées à l'atelier, et le panneau est signé en toutes lettres : C. COROT, sans date. »

On demeure surpris, quand on regarde cette œuvre, que Corot, qui y avait si amplement réussi, ne se soit pas plus souvent essayé dans ce genre de grande peinture. Peut-être doit-on voir dans cette renonciation la marque toute spéciale de sa vocation pour un art plus intime; peut-être doit-on chercher dans des causes extra-esthétiques le motif qui lui fit entreprendre cette vaste décoration. Sur ce point, ceux qui ont connu le maître ne peuvent donner aucune explication. Croire à une commande

officielle, cela serait imprudent, la Ville et l'État ne s'étant pas montrés empressés à faire travailler Corot; ce serait plutôt un don, si l'on en croit M. Dumesnil, un don fait par Corot à l'église, en souvenir de son grand-père, paroissien de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, ce grand-père, le Bourguignon de Mussy-la-Fosse, qui était venu s'établir à Paris, près de la place Maubert, où il maniait le rasoir et le fer à friser, tout comme le Figaro de Beaumarchais.

Il n'est pourtant pas sans intérêt de remarquer que, si Corot ne se livra pas à la grande peinture décorative, on trouve dans la longue série de ses toiles mythologiques ou bibliques le souci de ce qu'est une pareille composition, et l'on se rend compte par ce *Baptême* de ce qu'eussent été, en de plus vastes proportions, certaines de ses pages, comme *la Fuite en Égypte*, *Démocrite*, *l'Incendie de Sodome*, etc., etc.

Aux Salons de 1843 à 1848, Corot s'affirme de plus en plus dans une voie toute autre que celle du *Baptême du Christ*. Il nous montre bien une première *Destruction de Sodome*, une *Campagne de Rome* (1844), une idylle, *Daphnis et Chloé*, et un *Homère* (1845), un *Berger jouant avec sa chèvre* (1847), qui fait songer à quelque bucolique de Virgile; mais, en dépit des figures, c'est le paysagiste profondément épris de la nature, de la seule nature, qui apparaît; le paysagiste pour qui chaque saison, chaque heure du jour, avec la variété de ses jeux de lumière, est pleine de révélations et de sensations nouvelles; le matin et le soir surtout fournissent au peintre, qui passe vraiment sa vie assis à son chevalet, d'infinies séductions que son pinceau rendra avec des séductions infinies; et ce n'est pas un des moindres mérites de Corot d'avoir toujours su rendre les effets qu'il se proposait de traduire avec autant d'émotion qu'il le voulait. Son exécution est inachevée, dans le sens qu'on prête généralement à cette idée d'achèvement; il se contente parfois de simples indications, et invariablement cette exécution inachevée et ces simples indications suffisent à tout enfermer dans la toile et ouvrent la pensée du spectateur à l'immensité du rêve. Un jour, Corot disait à Daubigny :

— Je ne suis pas content : je manque de métier.

— Comment, tu manques de métier ? répliqua Daubigny. Tu ne mets rien sur ta toile, et tout y est !

Et Daubigny avait raison. Dans la simplicité même de son procédé, Corot fournissait autant que d'autres avec leurs vaines complications. Son procédé était un tour de main remarquable, non sans



LAC DE NÉMI

Dessin de A. Robaut, d'après une peinture murale de Corot, dans une salle de bains, à Mantes, chez M. Robert.

recherche, — on sait que Corot travaillait beaucoup, — mais capable de donner, avec une facilité apparente, la synthèse parfaite de ses sensations, de sa vision, qui ne frappait jamais son regard sans avoir eu un retentissement dans son cœur. N'est-ce pas là le fait d'un véritable artiste ? Corot, il le disait lui-même, a peint « sentiment sur sentiment », et ce qui fait que ses *inachèvements*, qui seraient des défauts chez d'autres, ont chez lui une sorte d'enchantement, c'est que le sentiment dans ses œuvres l'emporte sur la main; il est un sublime évocateur de poésie, et la magie de son pinceau a fait mieux que copier la nature, elle en a écrit l'inépuisable féerie.

Là où le vulgaire se promène, ne voyant que des arbres et de la verdure comme on en voit partout, Corot a pénétré dans l'intimité des sites. Que de variations exquises n'a-t-il pas exécutées à Ville-d'Avray, ce petit pays où des bourgeois de Paris vont tromper leur appétit de campagne, au milieu de gens qu'ils coudoient sur le boulevard ; ce petit pays où Corot, dès l'enfance, s'était accoutumé à voir, lui, la vraie nature, la grande nature!

A chaque renouveau d'avril, il s'en allait à la maison de Ville-d'Avray, que son père avait achetée en 1817, et qu'il conserva jusqu'à sa mort, en commun avec sa sœur. L'habitation était située près d'un étang, qui aujourd'hui n'existe plus ; Corot y apprit la campagne et la rêverie. « Souvent, écrit M. Dumesnil, alors que tous dormaient, il restait dans sa chambre pendant une partie de la nuit, appuyé à la fenêtre ouverte, absorbé dans la contemplation du ciel, de l'eau et des arbres. La solitude était complète ; nul bruit ne venait troubler le rêveur sur ce coteau solitaire ; il passait ainsi de longues heures, l'œil emporté, et sans doute la pensée, dans cette atmosphère chargée d'humidité, imprégnée d'une sorte de moiteur visible, faite des vapeurs transparentes et légères qui s'élevaient au-dessus de l'eau. »

C'est là que Corot allait se recueillir, chaque année, dès le printemps, quelque temps qu'il fît. En 1870, comme la froidure et la pluie semblaient vouloir le retenir à la ville : « Ça ne fait rien, disait Corot, je vais là pour me reposer... en travaillant. Songez, je n'ai plus qu'une trentaine d'années à vivre, — encore en mettant les quatre au cent, — et ça passe si vite! en voilà soixante-dix d'envolées, et il me semble qu'elles ont été rapides comme les voyages qu'on accomplit dans un rêve. Il ne faut pas gaspiller le reste, qui filera encore plus promptement. »



ÉTUDE D'APRÈS NATURE PAR COROT,
pour son tableau *la Bacchante*. — Dessin d'Alfred Robaut.

Et pourtant, bien qu'une partie de sa vie se soit passée à Ville-d'Avray, ce n'est qu'en 1848 que nous trouvons ce titre sous un de ses tableaux du Salon. Hâtons-nous d'ajouter que cette année-là il n'y eut pas de jury au Salon, et que Corot, pour la première fois, vit ses neuf œuvres exposées ; mais combien de motifs cependant n'emprunta-t-il pas à son coin le plus cher de la banlieue parisienne, à commencer par *Un Soir*, exposé en 1843, et *Paysage*, en 1845 !

Le Salon de 1848 fut décisif pour Corot ; ses neuf envois affirmaient avec une admirable ténacité la forme d'inspiration qu'affecterait désormais son pinceau ; il s'y trouvait deux effets de soir et trois effets de matin sans autre prétention que celle de représenter le soir et le matin ; et si quelques critiques reconnaissaient loyalement l'indépendance de celui qu'on pouvait déjà considérer comme un maître, s'ils étaient séduits par cette décoration incomplète qui, à distance, vibrait d'une incomparable harmonie, il en était d'autres qui se bornaient à remarquer, — peut-être avec un regret pour l'ancienne école, — que Corot ne se servait de la nature que comme d'un motif à certaines variations poétiques, d'un style ou sévère ou gracieux, mais toujours élevé.

Nous voici arrivés à l'instant où Corot a complètement dépouillé la tradition classique ; il s'est affranchi, après quinze années d'efforts, d'un souvenir qui le retenait encore aux formules du paysage historique. Il est désormais en pleine maturité de génie et d'originalité, et, dans les vingt-cinq années qu'il vivra encore, le succès, bientôt monté à l'enthousiasme, exigera de son pinceau fécond une production incessante, dont certains morceaux atteignent à une splendeur d'inspiration que l'art n'a pas connue en tous les siècles.

CHAPITRE V

Le Christ au Jardin des Oliviers (1849). — Deuxième Manière : *Soleil couchant; Vue du port de La Rochelle* (1852). — Exposition universelle de 1855. — *Un Concert* (1857); *Macbeth* (1859), etc., etc. — Exposition universelle de 1867. — Importance du Paysage dans l'art contemporain.

« Surprendre la nature dans sa vie, a écrit M. Jean Rousseau à propos de Corot, l'exprimer au vol, au milieu de l'éternel mouvement des choses, et, pour cela, se borner aux accents décisifs; insister sur ceux-là, sacrifier le reste, n'est-ce pas et ne sera-ce pas désormais toute son esthétique ? »

C'est là la synthèse à peu près exacte de la deuxième manière de Corot; en 1849, le succès de son Salon fut retentissant. Il exposait une *Vue prise à Volterra*, une *Vue prise à Ville-d'Avray*, l'*Étude du Colisée à Rome*, *Un Site du Limousin*, et surtout une grande composition, aujourd'hui au musée de Langres, *le Christ au Jardin des Oliviers*.

Les quatre premiers tableaux étaient des impressions de nature auxquelles le public commençait à se faire; *le Christ* était une œuvre hardie, qui plaçait Corot au premier plan parmi ses contemporains. Ce n'était pas un tableau d'histoire, ce n'était pas non plus un paysage historique; c'était quelque chose qui tenait de l'épopée, par la saisissante inspiration dépensée dans la conception et l'exécution.

« Ce n'est pas la science consommée de Poussin, a dit M. de Lagenevais, mais, en place, une inspiration mélancolique, une entente à la fois naïve et profonde de la nature, dont le commerce exclusif a sauvé l'individualité de l'artiste, au milieu de la lutte des systèmes et de la confusion des souvenirs. La conception de ce sujet tant de fois répété est la plus naturelle, et pour cette raison même la plus neuve. Il est si rare qu'une idée simple ait chance d'être admise. »

Il a certainement fallu au peintre une réelle audace pour nous montrer cet effet de nuit pleine, du *Christ au Jardin des Oliviers*. Pourtant une étoile brille au ciel où commence à vaciller le réveil de l'aube. Au premier plan, le Christ est tombé épuisé de tristesse et d'angoisse; il sait son heure venue, l'heure du supplice, l'heure des trahisons. Dans l'obs-

curité profonde du chemin, on voit venir les soldats dont les armes reluisent à la lueur des fanaux. Les bouquets d'oliviers aux frondaisons assombries se profilent sur la calme sérénité du ciel, comme des géants silencieux, témoins du drame qui va se jouer. Il semble que l'on entend monter du frisson des branches une plainte des choses, pour celui qui demain sera cloué au gibet des infâmes ! Tout, en un mot, concourt à exprimer la poignante mélancolie et la résignation divine du Christ. Peut-être pourrait-on reprocher au peintre de n'avoir pas justifié, par une ambiance assez mesurée, la lumière trop vive qui baigne les vêtements du Christ? Mais qu'importe, lorsque l'artiste est arrivé à rendre, avec cette parfaite sensibilité, la poésie indécise des nuits de printemps, où la nuit en de vagues transparences se souvient encore du jour envolé, et prévient le réveil du jour qui va paraître!

On pouvait voir, au Salon de 1849, le chemin parcouru par Corot en vingt années de travail, puisque en même temps que *le Christ au Jardin des Oliviers*, il exposait cette fameuse *Étude du Colisée*, dont nous avons parlé dans un précédent chapître. Les trois autres études, la *Vue de Volterra*, un souvenir d'Italie, un paysage accidenté baigné de chaud soleil, avec des maisons à droite et le dôme de Volterra; le *Site du Limousin*, un coin de bois d'une belle légèreté, avec une voûte d'ombre que rafraîchit un cours d'eau à reflets un peu métalliques, comme si le fond en était formé d'ardoises, et la *Vue de Ville-d'Avray*, d'une naïveté qu'on oserait presque taxer d'inexpérience, ces trois études donnaient, sous ses effets d'énorme variété, la formule d'art de Corot.

« Cet artiste, dit encore M. de Lagenevais, est varié comme la nature, qu'il paraît étudier continuellement, sans préoccupations de manière, sans formules arrêtées d'avance. Le trait distinctif de M. Corot, c'est l'absence de facture. Le mode le plus simple est toujours celui qu'il choisit pour rendre son impression sans cesse rafraîchie à l'éternelle source du beau et du vrai. Interprète à la fois naïf et intelligent, il joint à une distinction constante, à un choix toujours heureux des lignes, je ne sais quel tour poétique qui donne un charme intime et pénétrant au moindre bouquet d'arbres, à un ruisseau coulant à travers les saules.

« Les paysages de M. Corot parlent à l'âme et font rêver; ceux de M. Rousseau ne parlent qu'aux yeux..... M. Rousseau, le réaliste par excellence, se trouve, lui, infiniment plus éloigné de la nature que M. Corot, toujours candide et vrai dans son interprétation. »



PANNEAU DÉCORATIF PEINT CHEZ DAUBIGNY, A AUVERS, PAR COROT,

Dessin d'Alfred Robaut.

A partir de cette date, d'ailleurs, le public accepte Corot comme le peintre de la nature; il a compris que Corot est, suivant le mot très juste de M. Charles Bigot, « la sérénité dans l'art ». Il ne peindra pas les cieux effondrés par la tempête, l'orage furieux rayant l'espace de ses stries miroitantes, les nuages alourdis et drainant de la suie, déchirés par le zigzag de l'éclair; ce qu'il préfère, c'est peindre une à une les heures d'un beau jour, les noter en des impressions exquises, de matin ou de soir, de midi éclatant ou de crépuscule enveloppé d'ombre, et y faire s'ébattre, dans la joie de vivre, ces rêves d'humanité qui ont peuplé la fable de la coquette et chaste nudité des nymphes.

Ainsi, les envois au Salon de 1850, le *Soleil couchant* et *Matinée*, présentaient l'antithèse habituelle des tableaux du maître, mieux peut-être que les deux autres, *Site du Tyrol italien* et *Lever de soleil*. Dans le premier, dont la droite, sur le devant, était garnie par un ample bouquet d'arbres, le centre était occupé par un lac paisible, à la surface claire, où des blocs de rochers se miraient, tandis que, vers le fond et à perte de vue, une chaîne de collines fuyait toute empourprée des feux du soleil couchant. Sur le ciel brillant et diaphane, des nuages aux flancs rosés évoluaient lentement, comme suspendus à des traînées de lumière. Dans l'autre tableau, *Matinée*, la composition était aussi originale, marquant, par la buée transparente qui plane sur l'œuvre, l'heure précise où la scène se présente. Et des nymphes animaient ces bois et ces vallons, toutes charmantes de leurs gaucheries paysannes. Certains ennemis de la mythologie auraient préféré à ces figures des vaches paissant ou un cavalier cheminant sur sa bête par les sentiers; pour nous, nous ne pouvons nous imaginer, même dans la silhouette d'un pâtre jouant des pipeaux antiques à la façon des pâtres de Virgile, autant de poésie que dans ces gracieuses jeunesses pleines de simplicité, de grâce et d'abandon.

En 1852, avec *le Repos*, un paysage aux troublantes accalmies, Corot expose un *Soleil couchant* tout exquis de fraîcheur et de pénombre, avec de hauts miroitements, des frondaisons palpitantes à la surface d'un étang où glisse une barque, et une étude remarquable du *Port de La Rochelle* avec ses constructions de place forte, entre la muraille desquelles sont creusés les bassins; dans le fond, le quai s'éclaire; un pâle soleil rampe sur la façade des maisons, et la mâture des voiliers trace sur elles la symétrie de ses cordages. De 1853 à 1857, les envois sont intéressants,



PANNEAU DÉCORATIF PEINT CHEZ DAUBIGNY, A AUVERS, PAR COROT.
Dessin d'Alfred Robaut.

mais n'attirent pas autour d'eux la foule enthousiaste, en dépit de l'Exposition universelle de 1855. Le *Saint Sébastien* (1853), le *Souvenir d'Italie,* le *Soir*, et *Une Source* (1855), sont des toiles pleines des qualités du maître, mais où ses défauts, ou du moins ce qui semble ses défauts, sont accentués librement.

Il est vrai qu'à cette époque, comme il l'avait fait en 1840 et 1842 chez son ami M. Robert, notaire à Mantes, comme il le fera chez Daubigny et Decamps, Corot s'amusait à des travaux de décoration, non qu'il en tirât un profit pécuniaire, mais simplement parce que cela faisait plaisir à ses amis. Ainsi de 1852 au 20 mai 1859, il exécute, ou du moins il retouche et achève les quatorze compositions[1] d'un chemin de croix pour l'église de Rosny, et de 1855 à 1856 il peint des tableaux dans l'église de Ville-d'Avray.

Et puis n'était-ce pas pour lui un moyen de se débarrasser des souvenirs d'autrefois qui venaient l'assaillir, souvenirs de l'école d'antan, l'école du paysage historique? Il semble que dans la voie nouvelle où il s'était élancé de toute la force, de toute la nouveauté de son génie, Corot ait voulu, à certaines dates, marquer par un signe extérieur sa gratitude envers ses vieux maîtres; c'est alors qu'il exécutait, à larges coups de brosses, des peintures décoratives d'un style un peu différent de ses tableaux de chevalet.

Si l'Exposition universelle de 1855 n'avait pas semblé au maître mériter un effort exceptionnel, le Salon de 1857 lui offrit, pour répondre à certains reproches un peu aigres de la critique, une occasion dont il profita. Sept tableaux y furent envoyés par lui, sept tableaux dont quelques-uns nous demeurent comme des morceaux hors pair dans son œuvre : *l'Incendie de Sodome*, *Nymphe jouant avec un amour*, *Un Concert*, *Ville-d'Avray*, etc.

On connaît cette seconde interprétation par Corot du drame biblique : Loth, entraîné par ses filles, s'éloigne à grands pas de la ville, par un chemin de pente douce ; ils viennent de dépasser la dernière construction, peut-être celle où dorment les cendres des aïeux. Mais Loth sent son cœur déchiré, et tout dans son attitude, ses mains qui se laissent prendre, sa tête à longue barbe inclinée sur sa poitrine, ses yeux où perlent les larmes, tout exprime la douleur et l'abattement; sa femme, contrairement à l'avis du Seigneur, s'est retournée dans la fuite, et, sur le chemin,

1. Ces compositions mesurent 1 m. 42 cent. sur 64 centimètres.



PANNEAU PEINT PAR COROT CHEZ DECAMPS.

Dessin d'Alfred Robaut.

la voilà immobilisée, dans le mouvement même de sa désobéissance : elle n'est plus qu'une statue de sel; et, sur l'horizon, de grandes flammes descendent du ciel, puis y remontent, accomplissant, sur la ville impure et maudite, l'œuvre de la justice divine et de la purification. Corot a traité cette scène avec une émotion qui se communique aux choses elles-mêmes : les deux arbres du second plan, à droite, ne semblent-ils pas se tordre dans l'appréhension d'une prochaine et douloureuse agonie ? L'œuvre n'est pas sans défaut pourtant. Il y a dans la première figure à gauche des inexactitudes de dessin et des lourdeurs dans l'arrangement des draperies, mais néanmoins comme cette figure s'harmonise bien avec l'ensemble, comme la main tendue en avant indique bien toute l'allure de la scène, comme on sent l'inspiration dans cette toile, dans cette admirable ébauche, à laquelle la foule, par la plume des critiques, reprochait seulement de n'être pas assez poussée !

Gustave Planche, lui-même, au milieu d'une infinité de remarques désagréables, ne peut s'empêcher de s'écrier : « Il y a chez lui une intelligence, une délicatesse de goût qui le placeraient parmi les peintres les plus éminents, s'il connaissait toutes les lois de la langue dont il se sert..... Vraiment c'est grand dommage, car personne ne comprend le paysage d'une manière plus poétique. »

Ce reproche et cet éloge s'adressent également, dans la pensée du critique, à la *Nymphe jouant avec un amour*. Là encore, le peintre, tout entier à la poésie qu'éveillait en lui le paysage, a entendu chanter en sa mémoire les vers de Tibulle ou de Théocrite. Quant au *Concert*, ce coin de nature claire et ensoleillée, au milieu duquel des figures de femmes coquettement drapées semblent radieuses des harmonies envolées d'instruments à cordes, il a été trop critiqué pour que nous ne nous y arrêtions pas un instant. On s'est raillé avec trop de complaisance du sujet, pour qu'il ne nous soit pas permis de voir, dans cette raillerie même, un parti pris défavorable contre Corot, qui malgré ses œuvres nombreuses, voyait lentement, péniblement s'accroître la petite armée de ses admirateurs. Et pourtant, pour les contemporains du peintre, l'explication du tableau *Un Concert* n'était pas difficile à rencontrer. Tout le monde savait que Corot adorait la musique; il avait une voix de ténor assez jolie, et chantait volontiers; mais il aimait surtout la musique symphonique : les concerts populaires, et l'Opéra et l'Opéra-Comique le comptaient parmi leurs auditeurs les plus assidus. Quoi d'étonnant alors qu'il ait voulu

symboliser dans une œuvre ses deux tendresses : la nature et la musique ; qu'il ait voulu les confondre dans une sorte de communion de son inspi-



PAYSAGE; EFFET DE MATIN.
Lithographie de Français d'après Corot.

ration, qu'il ait un jour senti, à côté des harmonies de couleurs, des harmonies de sons ! Il semble même que Corot n'ait jamais mieux *écrit son âme* sur la toile, que dans cette page toute d'émotion naïve, que le public n'avait pas assez de naïveté pour comprendre. « M. Corot, écrivait Planche, n'a pas le droit de se plaindre. Il possède l'estime et la

sympathie des hommes du métier; il n'est pas populaire et ne devait pas l'être. Il n'a pas travaillé pour la foule, et la foule connaît à peine son nom; tout s'est passé comme on pouvait le prévoir. »

Quoi qu'il en soit, pendant dix ans, jusqu'en 1867, Corot exposa de tels chefs-d'œuvre que la foule fut forcée d'aller à lui. On comprendra que, dans les limites restreintes qui nous sont imposées, nous ne puissions nous arrêter à toutes ses toiles, à mesure qu'il les présente au spectateur; mais il en est pourtant que nous ne pouvons passer sous silence.

C'est *Dante et Virgile* (1859), d'une expression saisissante et d'un beau mouvement, rencontrant à l'un des tournants de la forêt mystérieuse les trois animaux symboliques, aux gueules hurlantes, tandis qu'au-dessus des deux poètes, les grands arbres désolés encadrent de deuil et de fatalité l'aspect sinistre de la scène.

C'est *Macbeth* (1859), une vision vraiment shakespearienne: sortant du bois épais, les deux cavaliers sont arrêtés par l'apparition du trio des sorcières; leurs trois silhouettes se dressent menaçantes, sur le fond clair de l'horizon. On éprouve comme une vague terreur en regardant l'effet des figures devenues lugubres, dans le drame de ce paysage tout enveloppé d'ombre.

C'est encore *la Danse des Nymphes* (1861). Ah! l'adorable chose que celle-là! Autour d'un lac tout ruisselant de lumière, les arbres où le soleil met un semis de poussière d'or se balancent ou s'inclinent. Quels arbres? On ne le saurait dire: des trembles, des peupliers, des aunes, des bouleaux aux feuilles pâles, au tronc blanc? Qu'importe! Corot ne se piquait pas de faire le portrait d'un arbre; il se piquait, au contraire, de ne le jamais faire. Et cependant, personne n'a mieux su que lui surprendre l'arbre dans son expression de vie. Quelques teintes vagues, presque des riens, et tout s'y trouve. Et tout autour, les nymphes, le corps pris dans de souples draperies, s'entraînent par la main en une ronde joyeuse, toutes à l'ébattement de leur jeunesse et de leur beauté.

En 1861, Mme P. Viardot venait d'obtenir un de ses plus beaux triomphes dans l'*Orphée* de Glück. Corot avait ressenti trop d'admiration pour le génie du musicien et le talent de la cantatrice pour ne pas s'en inspirer: il fit un Orphée appelant, à l'entrée d'un bois sacré, aux accents de sa lyre désolée, l'ombre d'Eurydice que la cruauté des dieux a séparée de lui. Dans la figure d'Orphée, il était aisé de reconnaître les



DÉMOCRITE.

Lithographie de Français d'après Corot.

traits de Mme Viardot; le mouvement, debout, les bras levés, était d'une belle expression lyrique.

Le *Souvenir du lac Némi* (1865) marque parmi les chefs-d'œuvre du maître. Ce n'était pourtant pas un souvenir d'Italie qu'il devait exprimer tout d'abord, et M. Henri Dumesnil nous raconte que « dans son premier état, c'était un motif de Ville-d'Avray, où, certain soir, étant dans son salon, le maître fut frappé par une impression vive qu'il avait traduite dès le lendemain. A quelque temps de là, cette toile fut roulée, conduite à Paris et finalement oubliée pendant cinq ans. Lorsqu'il la retrouva, il crut que l'effet s'arrangerait mieux avec un souvenir d'Italie qui lui revint alors, et, il en fit ce qu'on a vu au Salon de 1865, une peinture ferme, en rapport avec le sujet et d'une exécution analogue à celle qu'il avait faite dans ce pays. » On sait quel succès retentissant accueillit ce lac où se réfléchissait un coteau dentelé, à son sommet, des silhouettes du village, tandis que d'un autre côté, à l'ombre d'un épais bouquet d'arbres, une naïade suspendue aux frondaisons se balançait, telle une fleur vivante et ailée qui se serait envolée des roseaux!

C'est dans cette même période de dix ans que se trouvent exposés *le Matin* (1865) et *le Soir* (1866), deux chefs-d'œuvre réunis à l'Exposition universelle de 1867. Dans l'un, à travers les vapeurs humides du brouillard, le jour, qui commence à poindre, met de diaphanes pâleurs sur la clairière, tandis qu'un pli de terrain à droite reste dans l'ombre, et que les arbres semblent des géants encore endormis, après la lente veillée des étoiles; et sur le bord d'un petit lac, sous le berceau des branches croisées, une jeune fille accroupie, les épaules couvertes d'un fichu rougeâtre, la tête coiffée d'un bonnet, tient un jeune enfant par les mains. Dans l'autre, *le Soir*, l'inspiration du peintre nous ramène à sa chère mythologie. La plaine est déjà plongée dans la nuit; un superbe groupe d'arbres s'épanouit sur une pente douce et reçoit les dernières ardeurs du soleil couchant; côtoyant les bords d'un étang où le roseau émerge de l'eau tachetée de nénuphars, des nymphes, portant des guirlandes de fleurs et des corbeilles de fruits, entraînent un jeune faune à l'offrande d'un dieu Pan, épandant, du haut de son terme de pierre, sur toute la campagne environnante, la protection de son large sourire.

Ces deux œuvres sont des morceaux de tout premier ordre, et Corot n'a jamais donné plus d'émotion et de génie. Il a fait aussi bien, mais il lui était impossible de prétendre à plus de sérénité dans la poésie, à plus



SOLEIL COUCHANT.

Réduction de l'eau-forte de Th. Chauvel d'après le tableau de Corot.

de puissance et de séduction dans l'art. Aussi, à l'Exposition de 1867, se trouva-t-il des hommes assez sincères pour déclarer que Corot était un chef d'école; ils avaient mis trente ans à s'en apercevoir.

Il n'est peut-être pas inutile de remarquer qu'à cette date de 1867 le paysage occupait dans l'art une place considérable. La révolution amenée par Corot, Jules Dupré, Daubigny, Th. Rousseau, F. Millet, Chintreuil et Français, un grand artiste dont le rôle fut aussi un rôle de premier plan, cette révolution était un fait accompli. Nous avons indiqué dans les premières pages de cette étude comme elle avait commencé; on a voulu chercher, un peu en dehors des données exclusives de l'art, pourquoi elle s'était produite. M. Maxime du Camp, dès 1864, l'expliquait par cinq causes qu'il est intéressant de relever sans pour cela y souscrire.

Il remarque que l'école des paysagistes est prospère, et il attribue ce fait à la lassitude, aux déceptions qui ramènent l'homme à la solitude et le forcent de réclamer d'elle une paix qu'il ne trouve plus en lui. « L'art nous suit dans cette voie douloureuse, dit-il, et les peintres obéissant à la tendance générale deviennent presque tous paysagistes. » Ensuite « l'espèce de panthéisme vague et consolant que les écoles socialistes modernes ont promulgué n'a-t-il pas appris aux artistes que Dieu est partout, dans l'arbre comme dans l'homme, dans l'animal comme dans la plante? » D'autre part, la rapidité et la facilité des communications n'ont pas été non plus étrangères à ce mouvement, tandis que « les découvertes scientifiques modernes venaient également en aide à la peinture, et que la photographie enseignait aux peintres l'anatomie des arbres, qu'ils ignoraient jadis. » Enfin, « la figure étant la pierre d'achoppement de beaucoup de peintres, ceux-ci, voyant, après d'inutiles efforts, qu'ils n'arriveraient jamais à exécuter d'une façon suffisante celui qui est fait à l'image de Dieu, l'homme, se rabattent sur le paysage, toujours plus facile à traiter, plus obscur, moins défini; en un mot, se sentant impuissants à rendre l'expression, ils se contentent de traduire l'impression. »

Ce sont là des explications tout au moins bizarres, et nous ne les avons rappelées que parce que, sous l'obscurité de la langue, on y sent poindre quelques idées justes, et que ces idées étaient bien celles de l'époque où M. Maxime du Camp les émettait.

Mais le rôle du paysage dans l'art moderne était certainement plus important que ne le voulait avouer M. Maxime du Camp. Il se trouvait dans cette évolution des artistes les mieux doués, vers la nature, un prin-



LA BACCHANTE.

Tableau de Corot, exposé au Salon de 1865.

cipe autrement élevé, et, quoi qu'en dise l'éminent écrivain que nous venons de citer, la facilité de l'art du paysage, facilité qui n'est qu'apparente, n'entrait pour rien, on peut l'affirmer sans crainte, dans le choix qu'une élite d'artistes avait fait de ce genre de peinture.

Ernest Chesneau, rapporteur du jury de l'Exposition universelle de 1867, nous paraît avoir beaucoup mieux compris les raisons de la place énorme acquise par le paysage dans l'art moderne :

« Si nos paysagistes, dit-il, s'étaient uniquement bornés à la reproduction, à la traduction textuelles des formes spéciales et des colorations, qu'a revêtues notre planète, le paysage, quelle que fût l'habileté de nos peintres, n'aurait pas pris et gardé le rang si élevé qui lui est acquis désormais dans l'art moderne. Ce qui fait la grandeur de ce genre, c'est que l'artiste, qu'il le voulût ou non, a associé la nature à ses douleurs et à ses joies ; qu'il s'y est réfugié comme dans un lieu d'asile, à l'écart de la dévorante activité, de la fièvre permanente des cités ; c'est qu'il l'a prise définivement comme un intime confident de ses regrets, de ses désirs et de ses aspirations. »

Voilà la vérité sur ce grand mouvement commencé en 1830, et arrivé en 1867 à tout son éclat, et il ne fallait pas manquer d'un certain courage pour l'exprimer ainsi, alors que les peintres de figures cherchaient encore à empêcher de passer au premier rang des maîtres comme Corot, Huet, Daubigny, Rousseau, Millet et Français. Chesneau sent même si complètement l'hostilité qu'il combat, qu'il mêle à l'éloge qu'il fait de Corot des critiques parfois un peu sévères :

« Au principe poétique de Paul Huet, dit-il, au principe de la réalité choisie, formulé par Théodore Rousseau, s'ajoute un troisième principe, celui du paysage composé. Son plus célèbre représentant est M. Corot. Corot est le dernier interprète vraiment supérieur du paysage historique ; lui seul a pu donner un reste de vie à cet art qu'avaient tué les routines étroites et les pauvres imitations qui s'étaient transmises dans l'école française, sous l'empire de l'admiration légitime inspirée par les grandes œuvres de Nicolas Poussin et de Claude Lorrain. Ne prenons pas trop à l'étroit, cependant, le principe que nous avons attribué à M. Corot. Certainement cet artiste a un penchant instinctif vers le paysage composé, mais on ne songera pas à demander à ses ouvrages les grandes lignes et les fermes assises du paysage français du XVIIe siècle. Il voit la campagne romaine et les nymphes mythologiques, à travers les brumes des étangs

de Ville-d'Avray. La volonté de composition est évidente. Mais, au fait et au prendre, ce qui domine surtout dans les paysages de M. Corot, c'est l'impression, une impression toujours délicate, mais toujours cherchée par les mêmes conditions de lumière. Dans l'inépuisable variété d'effets que nous offre le spectacle de la nature, au cours des saisons et des heures, M. Corot n'est guère sensible qu'aux clartés voilées des aubes printanières et des crépuscules attiédis. Cette impression de réveil, des fraîcheurs matinales, et celle des heures indécises où la lumière entre en lutte contre l'obscurité naissante, il les a traduites avec une grâce et une finesse de sensibilité exquises. »

Il faut bien reconnaître que, dans ces lignes très étudiées, Chesneau a dit presque toute la vérité sur Corot; il n'a pas osé cependant formuler sa critique d'un seul mot et accuser le maître de monotonie. Nous n'avons pas les mêmes scrupules. Oui, pour les gens qui passent devant des toiles sans s'y arrêter, qui les voient sans les regarder, l'œuvre de Corot doit sembler monotone; mais pour ceux qui fixent leur attention sur cette œuvre, pour ceux qui longuement l'examinent, quelle joie, quel enchantement se cache sous ces brouillards, et comme ces effets de matinales transparences savent nous retenir à leur attendrissement et à leur contemplation!

CHAPITRE VI

La dernière Période (1867-1875). — Production rapide et forcée. — La *Pastorale* (1873). — Le Salon de 1874 et la Médaille d'honneur. — La *Danse antique* (1875). — Mort de Corot.

Si le jury de l'Exposition universelle de 1867 ne crut devoir à Corot qu'une seconde médaille, le gouvernement répara cette injustice en lui envoyant la croix d'officier de la Légion d'honneur, après vingt et un ans de grade de chevalier; en recevant cette distinction, qui arrivait à point pour le consoler du mécompte de l'Exposition, Corot ne put s'empêcher de dire, avec sa bonhomie habituelle :

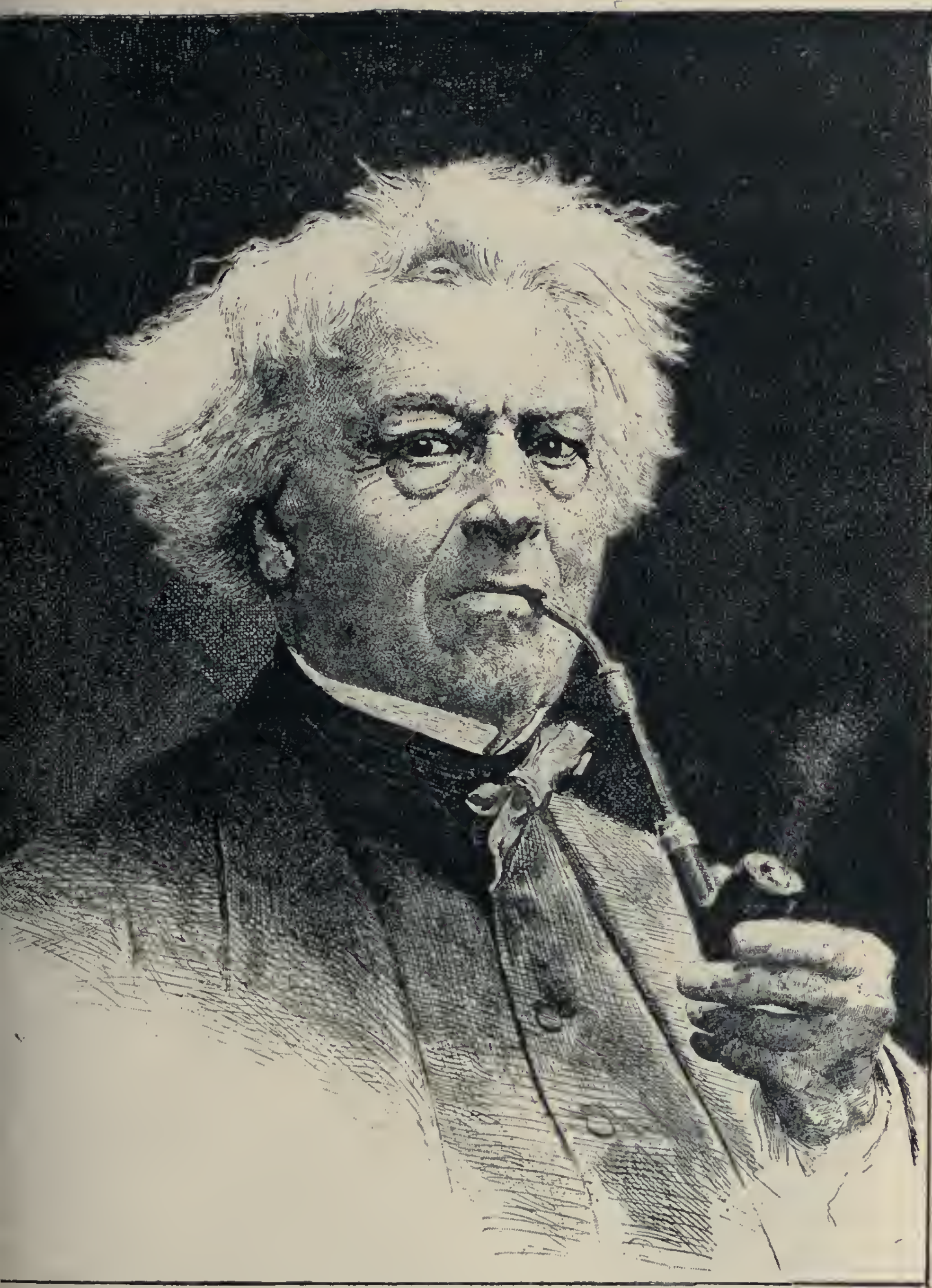
— Il faut tâcher de faire de bons tableaux, afin de montrer qu'on n'a pas volé ça.

Et de fait, Corot fit beaucoup de tableaux pendant cette période; à peine les ébauches étaient-elles indiquées, que les marchands à l'affût les lui enlevaient. Les Corot, sans atteindre les prix qu'ils connurent plus tard, étaient enfin de vente; le maître était assailli de demandes; non seulement on le sollicitait d'envoyer aux Expositions de province, mais il lui fallait encore figurer à l'étranger, à Munich, à Lausanne, à Londres, partout.

Il est même probable, qu'après la lenteur avec laquelle le succès était venu à lui, lenteur dont il avait beaucoup souffert moralement, Corot ne voyait pas et n'acceptait pas tout ce mouvement sans plaisir; cette occupation débordante, cette activité de tous les instants n'étaient pas pour l'effrayer; c'était un ardent au travail, trouvant dans le travail même son repos, sa plus chère distraction. Même le premier jour de l'année, on le trouvait à son atelier, assis devant son chevalet, et fixant d'un pinceau alerte, sur la toile, un des sites innombrables qu'il avait retenus de ses promenades à travers « le beau pays de France ».

Manier les pinceaux, d'ailleurs, c'était la grande joie, la joie indispensable de sa vie.

— Si je ne pouvais plus peindre, disait-il un jour à M. Dumesnil, faire mes petites branchettes dans le ciel, avec de l'air pour laisser passer



CAMILLE COROT.

Réduction de l'eau-forte originale d'Ét.-Gabr. Bocourt.

les hirondelles, il me semble que, sous peu, je tomberais raide mort. C'est ce que je disais jadis à un amateur qui me priait de mettre des arbres au feuillage léger dans un tableau qui lui était destiné; il aimait ça à la folie, et je lui promis de le contenter: soyez tranquille, je travaille pour les oiseaux. »

Mais, au milieu de ce labeur incessant, il n'oubliait jamais de préparer les toiles qu'il destinait au Salon, et, jusqu'à la dernière année, on le sait, il y figura sans faiblesse. Le pittoresque de Ville-d'Avray, où tant de souvenirs émus l'attachaient, y revient en des œuvres d'une délicieuse inspiration, que la mythologie n'hésite pas à égayer de ses ébats.

En 1873, c'est une *Pastorale.* Dans un vallon où chante un ruisselet, des nymphes, sortant d'un sous bois, dansent aux tintements d'un tambour de basque. Déjà l'une d'elles, détachée du cortège, semble inviter à son ivresse chorégraphique quelque Corydon languide et mélancolique, assis au revers d'un talus buissonneux. Le massif de grands arbres qui occupe le milieu de l'œuvre se dessine superbe et fleuri sur les limpidités d'un ciel printanier.

Une autre fois, c'est *la Toilette.* Un coin de bois à la discrétion duquel une jeune femme confie le charme de sa beauté et de sa jeunesse; une autre fois encore, c'est *le Sommeil de Diane*, sommeil sur lequel des amours viennent secouer leurs ailes d'où tombent les doux rêves, tandis que le zéphyr, qui balance les grands arbres, chante dans les frondaisons d'inépuisables berceuses.

En 1875, c'est une *Danse antique.* Des nymphes, les cheveux dénoués, les épaules émergeant du désordre des draperies, unissent leurs mains et dansent, leurs pieds foulant à peine les fleurs qui tapissent le sol, et le front baigné de l'ombre qui descend d'un massif aux larges bras protecteurs. On sait que ce tableau, l'un des trois qui formaient le dernier Salon de Corot, fut signé par lui dans son lit, alors que son état de santé ne lui permettait plus d'aller à son atelier.

Depuis le mois d'octobre 1874, c'est-à-dire depuis la mort de sa sœur, auprès de qui il avait toujours vécu, Corot, en effet, avait senti son tempérament robuste faiblir; le grand chagrin que cette perte lui avait fait éprouver avait eu son retentissement fatal sur lui, et, pour la première fois, il s'aperçut qu'il était âgé.

Être âgé, pour Corot qui avait l'éternelle jeunesse du cœur et du génie, c'était être averti; il le comprit et s'attrista. C'est à cette époque



DANSE ANTIQUE.

Réduction d'une lithographie de Pirodon, d'après Corot.

cependant que se place un incident qui causa à Corot une des émotions les plus profondes qu'il ait ressenties de sa vie.

Son Salon de 1874 avait été très remarqué; il avait trois tableaux: *Souvenir d'Arleux*, *le Soir* et le *Clair de lune*, trois œuvres différentes d'aspect, mais d'un charme égal et saisissant. Chacun pensait que la médaille d'honneur lui serait décernée. Il n'en fut rien. Après de nombreux tours de scrutin, il y eut un autre élu. Des amis, dans une lettre du 29 mai 1874, protestèrent auprès du maître; ces amis, dont les noms sont intéressants à retenir, sont MM. Chenavard, P. de Musset, Français, Matout, Leroy, A. Millet, Landelle, Busson, Hanoteau, Carolus-Duran, A. Viollet-le-Duc et Dumesnil. Mais une lettre ne suffisait pas; beaucoup d'autres amis ou artistes partageaient le sentiment de MM. Chenavard, Français et Dumesnil; un groupe se forma sous la présidence de M. Marcotte et décida qu'on offrirait une médaille d'or au grand paysagiste, en témoignage d'amitié, d'estime et d'admiration. Une souscription publique fut ouverte et quelques mois après, le 29 décembre 1874, quelques centaines de personnes étaient réunies au Grand-Hôtel, pour offrir à Corot cet hommage bien rare pour un contemporain. A neuf heures, Corot, très changé, très affaibli, parut au bras de M. Marcotte. On applaudit et on pleura. Quand chacun fut à sa place, M. Marcotte, remettant à Corot l'écrin contenant la médaille d'or, prononça ces simples paroles :

— Messieurs, il n'y aura pas de discours; il faudrait trop dire sur l'homme et sur l'artiste; cette médaille parlera pour nous !

Cette médaille, œuvre de M. Geoffroy de Chaume, mesurait neuf centimètres de diamètre; elle portait, à son revers, les attributs de la peinture, une palette et des pinceaux enguirlandés de lauriers; et, sur le côté face, le profil de Corot, avec cette inscription :

A COROT

SES CONFRÈRES ET SES ADMIRATEURS

JUIN 1874

Et Corot, les yeux baignés de larmes, dit tout bas à M. Marcotte, assis à son côté :

— On est bien heureux de se sentir aimé comme ça.

Malgré les efforts qu'il fit, ce soir-là, pour retrouver un peu de son



LE BOUQUET D'ARBRES.

Réduction de l'eau-forte de G. Greux d'après le tableau de Corot.

exubérante gaieté, Corot ne put tromper ses amis sur la gravité de son état. C'était bien fini pour lui; le dénouement fatal n'était plus qu'une affaire de quelques semaines.

Le mal fit des progrès rapides et, dès le 11 février, une ponction fut jugée nécessaire pour ralentir l'envahissement de l'hydropisie. Français, son compagnon de toute la vie et son élève favori, craignant un jour de le fatiguer, voulut se retirer. « Reste, mon enfant, lui répondit Corot, tu me fais plaisir, tu me fais du bien. »

Et après quelques instants de silence, où comme dans un rêve, il voyait venir l'heure qui devait l'emporter, il ajouta : « Me voilà presque arrivé à la résignation, mais ce n'est pas facile, et voilà longtemps que j'y travaille. Pourtant je n'ai pas à me plaindre de mon sort, bien au contraire; j'ai eu la santé pendant soixante-dix-huit ans, l'amour de la nature, de la peinture et du travail; ma famille se composait de braves gens, j'ai eu de bons amis et crois n'avoir fait de mal à personne; mon lot dans la vie a été excellent, et, loin d'adresser aucun reproche à la destinée, je ne puis que la remercier. Il faut partir, je le sais, et ne veux pas y croire; malgré moi je conserve encore un peu d'espérance. »

En parlant ainsi, ce que Corot voulait, c'était surtout donner un peu d'espérance à Français, dont il connaissait et appréciait l'inébranlable attachement, et qui ne devait plus le revoir. Quelques jours après, en effet, Corot, se sentant plus épuisé, fit demander M. le curé de Coubron, qu'il connaissait et avec qui il désirait s'entretenir : « Mon père est mort ainsi, dit-il simplement, je veux faire comme mon père. »

Le 23 février 1875, il parut plus agité; il tenait ses doigts placés autour de pinceaux imaginaires, et murmurait d'une voix saccadée, hachée par la fièvre : « Vois-tu comme c'est beau ! Je n'ai jamais vu d'aussi admirables paysages ! »

Comme sa bonne voulait lui faire prendre quelques aliments, et qu'il s'y refusait : « Aujourd'hui, fit-il avec cette philosophie des consciences robustes et cette intuition de la dernière palpitation de la vie, aujourd'hui, le père Corot déjeune là-haut ! »

Il mourut en effet ce même jour, à onze heures du soir.

CHAPITRE VII

Le Père Corot. — Les Obsèques. — « Un Homme de bien. »

Jusqu'à présent nous n'avons étudié que le peintre, mais il y a à côté un homme qui eut autant de cœur que l'artiste eut de génie, et, avant de parler des obsèques qui furent faites à Corot, nous voulons rappeler quelques-uns des mille traits où s'affirma sa générosité. Tout noter serait impossible, et irait peut-être chagriner dans la tombe ce cœur droit qui eut autant de discrétion et de modestie dans son inépuisable charité, qu'il eut de ténacité et d'audace pour la défense de sa vision esthétique. Ce qu'on peut dire, c'est que le récit jour par jour de sa vie formerait les plus belles éphémérides de l'homme de bien, qui se puissent rêver.

Un mot de lui, d'ailleurs, nous éclaire sur la hauteur de sa pensée et sur le profond sentiment d'humanité où s'absorbait sa rêverie. Un jour qu'il était allé faire une étude en plaine avec Emm. Damoye, le paysage qui se déroulait devant eux avait une telle splendeur, sous les feux irisés d'un soleil couchant, que Damoye ne put retenir un cri d'admiration.

— Oui, c'est beau le paysage, fit Corot après un instant de réflexion ; mais saint Vincent de Paul est beau aussi, très beau, très beau !

Le « père Corot » est tout entier dans ces paroles ; les préoccupations de toute sa vie se sont partagées entre les tâches qu'il s'était proposées : faire de l'art et faire du bien, et, ma foi, l'on ne peut se lasser de l'admirer en songeant qu'il a fait l'un et l'autre, dans une mesure que nul génie et nul désintéressement n'ont dépassée. Aussi Jules Dupré eut-il raison quand il s'écria, au lendemain de la mort de son ami : « On remplacera difficilement le peintre ; on ne remplacera jamais l'homme. »

Avec une délicatesse bien rare, Corot voulut qu'après lui « ses collatéraux », comme il appelait ses neveux suivant la formule des notaires, trouvassent intact le patrimoine qu'il tenait de sa famille. De la sorte, il était plus libre pour donner, donner toujours, donner les deux mains ouvertes, et ouvert aussi le tiroir où il rangeait ses « petites affaires ». Et l'on peut dire que ce besoin d'argent le força à la production hâtive des dernières années, autant que le plaisir qu'il pouvait ressentir à rencontrer des acheteurs, lui qui si longtemps avait ignoré qu'il en existât.

« Il lui fallait de l'argent, dit judicieusement M. Albert Wolff, beaucoup d'argent, pour les œuvres de bienfaisance qui étaient devenues la grande passion de sa magnifique vieillesse. Tout ce qu'il gagnait maintenant avec son art, il le donnait sans compter, et des sommes très importantes. »

Un matin, il apprend que le grand artiste Honoré Daumier, devenu aveugle, va être expulsé faute de paiement de la petite maison qu'il habitait à Valmondois, depuis de longues années. De suite il part pour Valmondois, achète la propriété, la paie comptant et sans marchander et en envoie à Daumier les titres qui le mettaient en possession, avec un bout de papier sur lequel il avait simplement écrit :

« Cette fois, je défie bien ton propriétaire de te mettre à la porte.

« COROT. »

Et Daumier lui répondit par cette phrase qui les honore tous deux :

« Tu es le seul homme que j'estime assez pour pouvoir en accepter quelque chose sans rougir. »

Un matin, un Italien, qui avait posé dans les ateliers, vint le trouver ; il portait deux panneaux où s'étalaient d'informes paysages, et voulait les vendre, afin de payer à sa femme, malade, le retour en Italie.

— Qu'est-ce qu'il te faut ? dit Corot.

— Mille francs.

Corot donna les mille francs, et quand l'Italien fut parti :

— Non, vraiment, c'est trop laid, fit-il, en désignant les deux panneaux du quémandeur, je ne puis laisser cela ainsi.

Et vite, saisissant sa palette, il remplaça les deux « infamies doublées d'horreur », suivant son expression, par deux choses exquises.

— Je les lui rendrai à son retour, ajouta-t-il.

Puis malignement :

— Pourvu qu'il les reconnaisse !

On ne peut rien imaginer vraiment de plus délicat que cette façon d'être généreux.

Encore un fait qui nous revient en mémoire. On lui apporta un matin un petit tableau qui était signé de lui.

— Ça, fit-il, ce n'est pas un Corot !

— Eh bien ! je vais le faire arrêter, s'écria le porteur du tableau.

— Qui ? interrompit Corot, inquiet.

— Mais celui qui me l'a vendu, le faussaire.



LE SOIR.

Réduction de la lithographie d'Auguste Anastasi d'après le tableau de Corot.

— Arrêter? mais il a des enfants, il est marié, c'est la misère pour eux!

— Qu'importe, c'est un faussaire; la justice...

— Oh! la justice! Il faut si peu de chose pour que ce soit un vrai Corot. Tenez!

Et prenant le petit tableau, le maître fit, de la contrefaçon, un Corot dont l'heureux propriétaire pouvait garantir deux fois l'authenticité.

Aussi quand on retrouve, dans ses portraits, dans celui de Bocourt, par exemple, sa figure expressive, sa bouche fine qui pince « dame pipette », ses yeux à la lueur éveillée et franche, ses cheveux blancs en broussailles, toute cette robustesse saine et forte, qui eut des naïvetés et des admirations d'enfant et des tendresses d'apôtre, on ne peut que le saluer avec une très profonde émotion et une inaltérable gratitude.

Le chapitre de ses bienfaits, est-il besoin de le répéter, ne saurait être épuisé; mais il y a pourtant quelques anecdotes que l'on ne peut passer sous silence, parce qu'elles sont pour ainsi dire classiques dans la vie du peintre.

« Une autre fois, raconte M. Albert Wolff, que nous nous plaisons à citer, parce qu'il a beaucoup connu, beaucoup aimé Corot, une autre fois, un peintre de ses amis vint lui demander cinq mille francs. Corot, de mauvaise humeur ce jour-là, répond qu'il ne les a pas. Mais une fois l'ami parti, l'artiste réfléchit; il quitte sa blouse, dépose sa pipe, sa fameuse pipette devenue légendaire dans les ateliers, court chez l'ami et lui dit :

« — Pardonne-moi, je ne suis qu'une canaille, je t'ai dit tantôt que je n'avais pas cinq mille francs; j'ai menti, et la preuve c'est que les voici! »

« Peu de temps avant sa mort, il fit une grande affaire avec un marchand. Quand celui-ci compta à l'artiste son argent, Corot prit une liasse de dix billets de mille francs et dit au marchand :

« — Gardez ceci, quand je n'y serai plus, vous donnerez pendant dix ans une pension de mille francs à la veuve de mon ami Millet.

« Et c'est ainsi que la femme d'un autre grandissime artiste, mort dans la misère celui-là, touche depuis dix ans cette pension offerte par un génie heureux à la mémoire d'un génie malheureux. »

Il ne se passait pas de jours où des religieuses ne vinssent frapper à sa porte : jamais il ne les laissa partir les mains vides, et comme les saintes filles se confondaient en protestations de gratitude: « Mais non, disait-il de sa voix la plus douce, c'est moi, moi seul qui dois vous remercier. »



A FONTAINEBLEAU.

Reduction de la lithographie d'Auguste Anastasi d'après le tableau de Corot.

Dans un de ses voyages près d'Arras, dont il a si bien compris la campagne, il fit un jour une étude d'après une petite paysanne, un portrait en plein air, où l'enfant était saisie en pleine activité de la vie, en pleine expansion de joliesse robuste et saine. L'année suivante, quand il revint, il apprit que la pauvre petite s'était noyée accidentellement, et que son père était en proie au chagrin le plus noir. Corot alla immédiatement lui porter son étude : « Voilà votre fille revenue », lui dit-il en lui montrant le portrait. Et il était tout ému de la joie douloureuse de l'infortuné paysan, couvrant de baisers cette image où revivait l'enfant envolée. Il y a une fin à cette anecdote. Le paysan n'a jamais voulu prêter cette œuvre pour une exposition ; il lui a voué un culte d'égoïste tendresse, ne permettant à personne de la voir ; et, par une disposition testamentaire, il a demandé, ou demande — car il vit peut-être encore — que le souvenir de Corot soit placé sur son cœur, et dorme avec lui dans la tombe.

On n'en finirait pas de rapporter tous les faits de ce genre, que l'on connaissait, malgré le soin que Corot mettait à les tenir secrets. Chez Corot, d'ailleurs, le citoyen et le patriote ne le cédaient en rien à l'homme. Tout ce qui pouvait attrister le pays ou lui porter préjudice avait un retentissement dans son cœur, empli de naïve satisfaction.

En 1848, pendant la Révolution, alors qu'on se battait dans les rues, il disait à des amis avec un étonnement douloureux : « Qu'est-ce qu'il y a donc ? On n'est donc pas content du gouvernement ? »

Mais c'est à l'instant de la guerre de 1870 qu'il se sentit éprouvé. Il avait alors soixante-quatorze ans. Dès que commença le siège, il rentra à Paris, voulant être présent et prendre sa part des souffrances communes. Il acheta même un fusil, se promettant, le cas échéant, de faire le coup de feu contre l'ennemi.

Pendant toute la durée du siège, il s'absorba dans la peinture, pas assez cependant pour ne pas donner une large part de son temps à une ambulance, qui dut beaucoup à ses deniers toujours inépuisables. Quand fut signée la paix, on parla d'une souscription nationale pour solder l'indemnité de guerre. Corot, sans en rien dire à personne, alla déposer à la mairie « son obole ». Comme on lui demandait ce qu'il avait versé, il répondit : « Presque rien, ce que j'avais sous la main, dix mille francs. Je voudrais tant qu'ils fussent déjà loin, ces gredins-là ! » Et il fut très affecté, lorsque, l'idée de souscription ayant été abandonnée, on l'obligea à reprendre ses fonds.



DANSE DE NYMPHES.

Réduction de la lithographie de L. Français d'après le tableau de Corot.

Il était donc bien « le *père* Corot », et ceux qui l'avaient baptisé ainsi n'avaient voulu que rendre hommage à l'excellence de son cœur et à la sérénité bienfaisante de sa vie.

Les obsèques eurent lieu le 25 février, à l'église Saint-Eugène. Il n'y eut ni honneurs militaires, ni appareil officiel, mais une foule énorme, qui peut se chiffrer par des milliers de personnes, lui fit le plus beau cortège qui soit. C'est au milieu d'une haie compacte, où se lisaient le respect et l'émotion, que le cercueil passa, tout couvert de fleurs; sur un coussin de velours, on avait posé la croix d'officier de la Légion d'honneur et la médaille d'or, offerte à Corot deux mois auparavant. Une seule note discordante vint troubler le recueillement de cette cérémonie, la voix du curé de Saint-Eugène, qui, au lieu d'une oraison funèbre, que les largesses de Corot à la paroisse auraient justifiée, monta en chaire pour adresser au public une admonestation fort déplacée sur la dégradation des âmes. Cela n'avait rien à faire dans un pareil jour: Corot était mort en chrétien; mais ce qu'il avait fait pendant toute sa vie, en spiritualiste qu'il était, c'était d'adresser chaque jour sa prière devant l'œuvre de Dieu, comme l'a justement dit un de ses biographes.

Après la messe, où Faure chanta le *Requiem*, prosodié par M. Elwart sur l'andante de la symphonie en *la*, de Beethoven, selon le désir de Corot, le char funèbre fut conduit au cimetière de l'Est, toujours accompagné de la foule. Les cordons du poêle étaient tenus par MM. Jules Dupré, Oudinot, Lavieille et Karl Daubigny. Tous, excepté M. Karl Daubigny, sont partis aussi : ainsi va de la vie!

M. de Chennevières, alors directeur des Beaux-Arts, prononça d'éloquentes paroles; mais, mieux qu'en des discours, l'oraison funèbre de Corot fut faite par une femme du peuple. C'était sur le chemin de la maison du Faubourg-Poissonnière à l'église Saint-Laurent. Comme quelqu'un demandait qui l'on enterrait, une femme répondit :

— Je ne sais pas son nom, mais c'est un homme de bien.

Un homme de bien! quelle meilleure parole pour résumer l'œuvre et la vie de Corot!

CHAPITRE VIII

La Gloire de Corot.

M. de Chennevières a dit [1].

«... Corot fut, comme tous les vrais génies, d'une abondance inépuisable. Nul ne fut plus laborieux et fécond, et n'aima mieux son travail et son art. Nul ne respecta davantage les sources divines et l'impartialité étrangère aux soucis vulgaires de la foule. Ce peintre pastoral, harmonieux, vif et doux, nous a exprimé l'âme de la nature, plutôt que le menu de ses réalités; il adorait les champs, mais c'était pour en entendre les voix, les bruits et les chansons, les frémissements de la feuille, et pour saisir les légers brouillards chers aux nymphes et les lueurs fugitives des crépuscules. Dans ce sens, et sous sa monotonie apparente, pas un n'aura fourni une œuvre plus variée, plus adorable et plus complète.

» Hier, Corot était encore dans la lutte obstinée, ou plutôt dans le triomphe, triomphe tardif, mais éclatant. Demain la justice impérissable, la gloire commencera pour son nom. Aujourd'hui, messieurs, dans cet instant funèbre, où son cercueil est encore sous nos yeux, et le souvenir de l'homme dans notre mémoire à tous, nous devons, autant que l'artiste, honorer l'homme de nos regrets. Sa longue vie fut heureuse dans sa sérénité, et son cœur fut un cœur d'or. Jamais l'envie n'effleura sa bonne âme, toujours gaie et toujours riante, et sa charité fut de tous les instants et intarissable... »

Au mois de juillet 1875, des admirateurs de Corot organisèrent à l'École des Beaux-Arts une Exposition où furent réunies quelques centaines d'œuvres de lui ; à l'Exposition universelle de 1878, plusieurs de ses dernières toiles furent placées en vedette ; enfin, il y a quelques années, le 27 mai 1880, un monument lui fut élevé par souscription à Ville-d'Avray, au bord de l'étang, tout près de la maison que le peintre habitait. Ce monument, dont le médaillon et les ornements sont dus au ciseau du sculpteur Geoffroy-Dechaume, se compose d'une fontaine en marbre blanc, en forme de cénotaphe ; devant cette fontaine, parmi

1. Discours prononcé sur la tombe de Corot, le 25 février 1875.

de la verdure, tandis qu'au milieu de la frise un rossignol jette à plein gosier ses trilles perlés, la nymphe de Corot, par la voix du poète Coppée, a dit son immortel souvenir au grand artiste :

Le bon Corot m'aimait, je suis l'une de celles,
Alors que l'aube emplit de vagues étincelles
L'horizon frileux du matin,
Que l'artiste — c'était son heure favorite —
Voyait passer, avec les yeux de Théocrite,
Au fond du brouillard argentin.

C'est moi qu'il a montrée, assise au pied d'un hêtre,
Essayant de noter sur la flûte champêtre
Quelque musique de berger ;
C'est moi, mêlée au chœur de mes sveltes compagnes,
Qu'il faisait, dans la paix sereine des campagnes,
Tourner sur un rythme léger.

Je le connaissais bien, le vieux bonhomme en blouse,
Et quand il préparait sur un coin de pelouse
Son chevalet et ses pinceaux,
Pour embellir encor ses extases secrètes,
J'étais là, j'exaltais l'odeur des violettes,
J'excitais le chant des oiseaux.

. . . .
Mais vous nous le rendez, voici notre poète !
Un doux rossignol chante au-dessus de sa tête.
C'est lui ! nous le reconnaissons !
C'est bien son bon visage ! Il regarde, il respire !
Oiseaux ! fleurs ! désormais vous le verrez sourire,
Dans vos parfums, dans vos chansons ;

Et près de la fontaine où vit sa chère image,
Portant comme aujourd'hui quelque odorant hommage,
Je reviendrai souvent m'asseoir
Au moment qui berçait si mollement son rêve,
Quand l'étang s'assombrit, et quand au ciel se lève,
La divine étoile du soir !

Mais tout cela, ce n'était encore que des promesses de gloire. La gloire de Corot a éclaté, superbe, impérissable, unanime, à l'Exposition universelle de 1889, dans cette magnifique galerie où des mains habiles avaient réuni les chefs-d'œuvre de la peinture française, nés de 1789 à 1889.

Ah ! les quarante toiles de Corot à la Centennale ! quelle admirable



SOLEIL COUCHANT.

Réduction de la lithographie de L. Français d'après le tableau de Corot.

manifestation de ce puissant génie! Comme il était là, vibrant et vaillant, défendant avec toute la richesse de son pinceau, toute la poésie de son âme, cette inspiration qui lui valut tant de railleries, cette manière personnelle qui lui avait suscité tant d'adversaires!

On a enfin compris que, dans ces arbres, il y avait un souffle qui passait, faisant frissonner les feuilles, et berçant les nids; on a compris qu'aux bords de ces lacs, de ces étangs dont la surface s'irise autour des pointes émergées des roseaux, ce doit être toute une étrange harmonie qui chante et vibre, les voix des oiseaux et les voix de l'espace, l'hymne colossal et tendre qui s'échappe des êtres et des choses, et se mêle à l'intime et irrésistible palpitation de la vie, pour saluer la force infinie et créatrice, et divine! Le génie de Corot est là tout entier, et M. Albert Wolff l'a fort bien démontré:

« Il est des heures, dit-il, où la pensée de ce poète prend son vol vers le mystère, et alors, dans des sites d'une incomparable grandeur dans leur réalisme, il traduit le bruissement des feuillages par les apparitions surnaturelles des nymphes et des faunes, comme le poète croit entendre les voix des esprits dans le murmure du vent qui parcourt les arbres. Mais que ce soient des nymphes ou un simple pêcheur, ces figures sont toujours le complément du paysage, l'incarnation de l'émotion que l'artiste a subie, tant il est vrai que dans l'art le sujet n'est rien et que toute sa valeur est dans la sensation qu'il communique. »

Qu'il s'agisse en effet d'un paysage où le soleil printanier met des regards blonds, ou bien d'une scène dramatique que l'ombre épaisse des bois enveloppe de mystère, de ces matins où l'aurore paresseuse s'attarde dans le ciel, derrière l'écran vaguement diaphane des brouillards mouillés, ou bien de ces soirs qui mettent au lointain, par delà l'horizon, toute la féerie des incendies sur la profondeur miroitante du firmament empourpré; qu'il s'agisse de la figure d'une paysanne accorte, montant par le sentier ou traversant les hautes herbes, ou bien de l'évocation des nymphes, sautant autour d'un dieu de pierre, et écloses, pour l'enchantement des yeux, dans l'éternel printemps de la fable, il y a toujours chez Corot une sensation d'harmonie et de poésie qui vous attire et vous émeut, et cette sensation sera désormais d'autant plus vive, d'autant plus tenace, qu'elle a mis plus d'années à s'insinuer au cerveau des foules, à s'imposer, non pas à une mode, mais au goût discuté, combattu et enfin éclairé, de tous et de chacun.

A l'Exposition de 1889, on avait emprunté des toiles aux différentes époques de la vie de l'artiste, et toutes remises à leur date, remises pour ainsi dire dans leur mouvement contemporain, toutes sont sorties victorieuses de l'épreuve, n'ayant rien perdu de leur audace, de leur simpli-

Mon cher ami

ma sœur [illegible] arrivée, si vous voulez
demain vendredi venir
à 10 h à la maison
pour déjeuner avec elle
vous serez bien
aimable

Tout à vous
C Corot

Ce jeudi
si madame Audry
pouvait être de la partie

AUTOGRAPHE DE COROT.

cité, de leur naïveté, de leur jeunesse. Ce ne furent pas seulement les délicats qui les allèrent admirer, mais aussi les gens du commun, pour qui ce spectacle fut une révélation.

D'ailleurs, depuis lors, la gloire de Corot s'est affirmée d'une façon qui, pour être moins indépendante, n'en est que plus significative ; nous avons vu, dans les enchères publiques, des œuvres de lui atteindre des

prix qui leur étaient inconnus[1]; sous ce rapport tout spécial, la marche a été ascendante, et il est peu probable que cette augmentation de valeur vénale subisse d'arrêt, avant longtemps.

Nous voici arrivé au terme de notre travail; on ne peut étudier un homme comme Corot, sans apporter à cette étude toute la passion qu'éveille un pareil génie servi par un tel cœur; et quand on revoit rapidement tout son œuvre, sa vie également calme, sereine et bien remplie, on ne peut s'empêcher de l'apprécier — qu'importe que ce soit la passion qui parle et exagère son expression — comme l'un des plus grands paysagistes de tous les siècles, comme le plus grand peut-être !

1. Voici quelques-uns des prix atteints dans les ventes publiques : Vente E. May, le 4 juin 1890 (Galerie Georges Petit) : *la Femme du pêcheur*, 13,000 fr.; *La Rochelle*, 12,000 fr.; *le Cabaret*, 15,700 fr.; *Dunkerque*, 6,000 fr.; *le Pont Saint-Ange, à Rome*, 21,000 fr.; *Gênes*, 7,100 fr.; *Saintry*, 12,000 fr.; *Lac de Genève*, 10,000 fr.; *Port de Bordeaux*, 10,000 fr.; *Grand Canal, à Venise*, 10,200 fr.; *l'Entrée du village*, 16,500 fr.; *Marine*, 20,000 fr., etc. Vente Crabbe, 12 juin 1890 (Galerie Sedelmeyer) : *le Matin*, 60,000 fr.; *le Soir*, 63,000 fr., etc.

ICONOGRAPHIE, BIBLIOGRAPHIE, CATALOGUE

ICONOGRAPHIE

Il existe de nombreux portraits de Corot. Les principaux sont :

PEINTURES A L'HUILE

Grandeur naturelle à mi-corps, vu de face, par Belly, 1858.
Par M. Bénédict Masson.
Par M. Decan : Corot est en train de peindre. (Salon de 1875.)

DESSINS

Mine de plomb, 1840, par Français. Les cheveux sont courts.
Mine de plomb, profil, par Aimé Millet, et vu de face, par le même.

GRAVURES

Tous les journaux illustrés ont publié, à diverses époques, des portraits de Corot ; mais ceux qui s'imposent, comme ressemblance et valeur, sont :

Une gravure sur cuivre de Dien.
Le portrait gravé de B. Masson, 1840. (Les cheveux courts.)
Celui de A. Villot, gravé par Al. Leroy, 1875.
Corot à la pipe; cheveux blancs embroussaillés, par Gabriel Bocourt. (Gravé à l'eau-forte pour *l'Art*.
Corot, par A. Gilbert, gravé par Perrichon.

SCULPTURES

Médaille d'or offerte à Corot. Profil, par M. Geoffroy de Chaume. Cette médaille d'or appartient aujourd'hui à Mme M., petite-nièce du peintre.

La même, en grande dimension, plâtre, fut placée à l'Exposition des œuvres de Corot, à l'École des Beaux-Arts.

La même, en grande dimension, constitue le médaillon du monument de Ville-d'Avray.

PHOTOGRAPHIES

Nous indiquerons comme mémoire celles de MM. Carjat, Nadar, Desavary-Dutillaux, Mulnier, Dallemagne, Lavaud, Bacard, Pierre Petit, etc.

BIBLIOGRAPHIE

On a écrit peu relativement sur Corot, en dehors de la prose rapide des comptes

rendus d'exposition. On peut cependant consulter avec fruit les livres et les fascicules suivants :

Corot, souvenirs intimes, par Henri Dumesnil, un vol., 1875. Rapilly, éditeur.

Peintres contemporains, par Charles Bigot, un vol., 1888. Hachette, éditeur.

Les Artistes de mon temps, par Charles Blanc, un vol., 1876. Firmin Didot, éditeur.

Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts, par Edmond About, un vol., 1855, Hachette, éditeur.

Camille Corot, par J. Rousseau, suivi d'un appendice, par Alfred Robaut, avec gravures. Un volume précieux et documenté. 1884. Librairie de l'Art.

Galerie Durand-Ruel, par Armand Silvestre, avec 28 gravures à l'eau-forte, d'après des tableaux de Corot, par MM. Delaunay, Boilvin, Bracquemond, Laguillermie, Brunet, Hédouin, Flameng, Mangin, H. Lefort, Waltner, Gaucherel, Deblois, Cantry, etc.

La Capitale de l'Art, par Albert Wolff, un vol., 1886. Paris, Havard, éditeur.

Et des études diverses dans *l'Art*, études accompagnées de dessins et d'eaux-fortes.

CATALOGUE

On ne saurait établir sur des bases certaines la classification de l'œuvre de Corot. On sait que le maître a beaucoup produit. On sait aussi qu'il a gardé à l'atelier nombre de toiles, avant de les soumettre à l'appréciation publique dans les expositions. Nous n'avons pas la prétention de donner le catalogue complet de ce qu'il a fait. Mais il n'est peut-être pas sans intérêt de donner ici la liste de ses envois aux différentes expositions, avec les numéros correspondants du catalogue de ces expositions.

Nous commençons par les Salons.

SALONS

1827. — Corot demeurait au 39 de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Cette année 1827 est la seule où il y ait eu un Salon sous Charles X. — 221. *Vue prise à Narni*. — 222. *Campagne de Rome*.

Il n'y a pas eu de Salon en 1828, 1829, 1830.

1831. — 397. *Vue de Furia (Ile d'Ischia, royaume de Naples)*. — 398. *Couvent sur les bords de l'Adriatique*. — 399. *La Cervara; campagne de Rome*. — 400. *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau*.

Pas de Salon en 1832.

1833. — 468. *Vue de la forêt de Fontainebleau*.

1834. — 371. *Une Forêt*. — 372. * *Une Marine*. — 373. *Site d'Italie*.

1835. — Corot habite au 15 du quai Voltaire. — 440. *Agar dans le désert; paysage*. — 441. *Vue prise à Ripa (Tyrol italien.)*

1836. — 403. *Diane surprise au bain*. — 404. *Campagne de Rome, en hiver*.

1837. — 388. *Saint Jérôme; paysage*. — 389. *Vue prise dans l'ile d'Ischia; royaume de Naples*. — 390. *Paysage ; soleil couchant*.

1838. — 341. *Silène.* — 342. *Vue prise à Volterra; Toscane.*

1839. — 403. *Site d'Italie.* — 404. *Un Soir; paysage.*

1840. — 307. *Paysage; la Fuite en Égypte.* — 308. *Paysage; soleil couchant.* — 309. *Un Moine.*

1841. — 397. *Démocrite et les Abdéritains; paysage.* (*La Fontaine, Fables.*) — 398. *Site des environs de Naples.*

1842. — 423. *Site d'Italie.* — 424. *Paysage; effet du matin.* (*Commandé par le ministre de l'Intérieur.*)

1843. — Il n'y eut cette année que 1597 ouvrages reçus. — 274. *Un Soir.* — 275. *Jeunes Filles au bain.*

1844. — 399. *Destruction de Sodome.* — 400. *Paysage avec figures.* — 401. *Vue de la campagne de Rome.*

1845. — 364. *Homère et les Bergers; paysage.* — 365. *Daphnis et Chloé; paysage.* (*André Chénier, l'Aveugle.*) — 366. *Un Paysage.*

1846. — 422. *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau.*

1847. — 403. *Paysage.* — 404. *Paysage; Berger jouant avec sa chèvre.*

1848. — Il n'y eut pas de jury; on nomma au scrutin une commission de 15 membres pour placer les ouvrages. Corot fut élu neuvième commissaire, avec 353 voix sur 801 votants. — 979. *Site d'Italie.* — 980. *Intérieur de bois.* — 981. *Vue de Ville-d'Avray.* — 982. *Une Matinée.* — 983. *Crépuscule.* — 984. *Un Soir.* — 985. *Effet du matin.* — 986. *Un Matin.* — 987. *Un Soir.*

1849. — Le jury est rétabli, et Corot est élu dixième avec 217 voix sur 646 votants. Cogniet tenait la tête de la liste avec 508, et Picot, la fin, avec 210 voix. — Corot était alors venu habiter au 39 de la rue Neuve-des-Petits-Champs. — 438. *Le Christ au jardin des Oliviers.* — 439. *Vue prise à Volterra (Toscane.)* — 440. *Site du Limousin.* — 441. *Vue prise à Ville-d'Avray.* — 442. *Étude du Colisée, à Rome.*

1850. — Corot est membre du jury le onzième par 330 voix sur 615 votants. Cogniet arrivait en tête avec 511 voix, et Abel de Pujol à la fin avec 209. Corot habite 10, rue des Beaux-Arts. — 642. *Lever du soleil.* — 643. *Une Matinée.* — 644. *Soleil couchant (site du Tyrol italien).* — 645. *Études à Ville-D'Avray.*

Pas de Salon en 1851.

1852. — Corot est juré supplémentaire avec 59 voix sur 330 votants. Cette année, le jury se composait de cinq jurés titulaires élus, et de quinze jurés désignés par l'administration. — 281. *Soleil couchant; paysage.* — 282. *Le Repos; paysage.* — 283. *Vue du port de La Rochelle.*

1853. — Corot est juré supplémentaire par 63 voix sur 262 votants. Corot habite au 58 de la rue du Faubourg-Poissonnière. — 287. *Saint-Sébastien; paysage.* — 288. *Coucher de soleil.* — 289. *Matinée.*

L'Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1854 est retardée à 1855 et réunie à l'Exposition universelle. (Article II du décret du 24 décembre 1853.)

1855. — Exposition Universelle. (Voir plus loin.)

1856. — Pas de Salon.

1857. — Le jury est composé des membres de l'Académie des Beaux-Arts. — 593. *L'Incendie de Sodome.* — 594. *Nymphe jouant avec l'Amour.* — 595. *Un Concert.* — 596. *Soleil couchant.* — 597. *Un Soir.* — 598. *Souvenir de Ville-d'Avray.* — 599. *Une Matinée; souvenir de Ville-d'Avray.*

1858. — Pas de Salon.

1859. — 688. *Dante et Virgile; paysage.* — 689. *Macbeth; paysage.* —

690. *Idylle.* — 691. *Paysage avec figures.* — 692. *Souvenir du Limousin.* — 693. *Tyrol italien.* — 694. *Étude à Ville-d'Avray.*

1860. — Pas de Salon.

1861. — 693. *Danse de Nymphes.* — 694. *Soleil levant.* — 695. *Orphée.* — 696. *Le Lac.* — 697. *Souvenir d'Italie.* — 698. *Le Repos.*

1862 — Pas de Salon.

1863. — 459. *Soleil levant.* — 460. — *Étude à Ville d'Avray.* — 461. *Étude à Mery, près La Ferté-sous Jouarre.*

1864. — Le Salon est rétabli annuel. — 442. *Souvenir de Mortefontaine.* — 443. *Coup de vent.*

1865. — 506. *Le Matin.* — 507. *Souvenir des environs du lac de Némi.* — 3265. *Souvenir d'Italie;* eau-forte.

1866. — 452. *Le Soir.* — 453. *La Solitude; souvenir de Vigen (Limousin).* — 3116. *Environs de Rouen;* eau-forte. (Publication de la Société des Aquafortistes).

1867. — 378. *Vue de Marisselle, près de Beauvais.* — 379. *Coup de vent.*

1868. — 587. *Un Matin, à Ville-d'Avray.* — 588. *Le Soir.*

1869. — 549. *Souvenir de Ville-d'Avray.* — 550. *Une Liseuse.*

1870. — Le jury est élu tout entier. Corot est élu deuxième; il donne sa démission ainsi que Daubigny, élu le premier; ils sont remplacés par Chaplin et Vollon. 648. *Paysage avec figures.* — 649. *Ville-d'Avray.*

1871. — Pas de Salon.

1872. — 389. *Souvenir de Ville-d'Avray.* — 390. *Près Arras.*

1873. — 359. *Pastorale.* — 360. *Le Passeur.*

1874. — 458. *Souvenir d'Arleux du Nord.* (Appartient à M. Robaut.) — 459. *Le Soir.* — 460. *Clair de lune.*

1875. — Après la mort de Corot. — 519. *Les Bûcherons.* — 520. *Les Plaisirs du soir; danse antique.* — 521. *Biblis.*

EXPOSITIONS UNIVERSELLES DE PARIS

1855. — Corot fait partie des trente-quatre jurés nommés par Napoléon III. — 2791. *Effet de neige.* — 2792. *Souvenir de Marconsey, près Montlhéry.* — 2793. *Printemps.* — 2794. *Soir.* — 2795. *Souvenir d'Italie.* — 2796. *Une Soirée.*

1867. — 161. *Saint-Sébastien; paysage.* — 162. *La Toilette; paysage avec figures.* — 163. *Macbeth; les Sorcières.* (Salon de 1859.) — 164. *Souvenir des environs du lac de Némi.* (Salon de 1865.) Appartient à M. L. — 165. *Un Matin.* (Appartient à M. H.) — 166. *Un Soir.* (Appartient à M. H.) — 167. *Les Ruines du château de Pierrefonds.*

1878. — 200. *Biblis.* — 201. *Les Plaisirs du soir; danse antique.* — 202. *Saint Sébastien secouru par les saintes femmes.* — 203. *Le Lac de Garde.* — 204. *La Rive verte.* — 205. *Le Parc des Lions, à Port-Marly.* — 206. *Un Bateau; clair de lune.* — 207. *A Ville-d'Avray; chemin près de l'étang.* — 208. *Les Petits Dénicheurs.* — 209. *Le Beffroi de Douai.*

1889. — *Étude de chênes, à Fontainebleau.* (1830.) Appartient à M. Français. — — *La Femme à la perle.* (Appartient à M. Dolfus.) — *Joueuse de mandoline.* — *Paysage; le bac.* — *Paysage; gardeuse de vaches.* — *Ronde de Nymphes.* (Appartient à M. Barbedienne.) — *Paysage; vue de Mantes.* — *Vue de La Rochelle.* (Appartient à

M. Robaut.) — *Vue du pont et du château Saint-Ange* — *Intérieur de cuisine, à Mantes;* étude. (Appartient à M. Cheramy.) — *Terrasse du palais Doria, à Gênes.* — *Jeune Fille en promenade.* (Appartient à M. Lutz.) — *Ile San Bartolomeo.* — *La Pastorale* (Appartient à M. Forbus-White) — *Chemin creux avec un cavalier.* — *L'Atelier.* — *La Charrette.* — *Chemin montant.* — *Genzano, près du lac Némi.* — *Le Concert* (1857). — *Souvenir de Martigues; paysage avec figures.* — *Plage au Tréport.* (Appartient à M. le comte Doria.) — *Ville et lac de Côme.* — *Eurydice blessée.* — *La Forêt de Fontainebleau.* — *Le Bain de Diane.* (Musée de Bordeaux.) — *Femme assise.* — *Le Passage du gué.* — *L'Étang.* — *La Sablière.* (Appartient à M. J. Ferry.) — *La Toilette. Paysage.* — *Le Lac; Italie.* — *Le Lac de Garde.* — *Paysage d'Artois.* — *Le Matin.* — *Le Soir.* — *Danse de Nymphes.* — *Nymphes et Faunes.* — *Les Baigneuses.* — *Vue du Colisée.* — *Vue de Naples; femme assise.* — *Biblis.* (Appartient à M. Oblet.) — *Femme en rouge, jouant de la guitare.* — *Faneuse.*

Le catalogue de la vente de Corot ne comprenait pas moins de 600 numéros, tableaux terminés, esquisses et dessins du maitre; si l'on y ajoute les œuvres déjà cataloguées, on peut se rendre compte du chiffre élevé auquel atteindrait un inventaire général et complet des œuvres originales et gravées; mais un tel inventaire sortirait de notre cadre.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art. E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Peint par lui-même. (Musée du Louvre.) D'après une épreuve de la gravure de Gérard Édelinck de la collection de M. Bouillon.

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

COLLECTION PLACÉE PAR AUTORISATION MINISTÉRIELLE
DU 15 JUILLET 1892
SOUS LE HAUT PATRONAGE DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS

PHILIPPE ET JEAN-BAPTISTE

DE CHAMPAIGNE

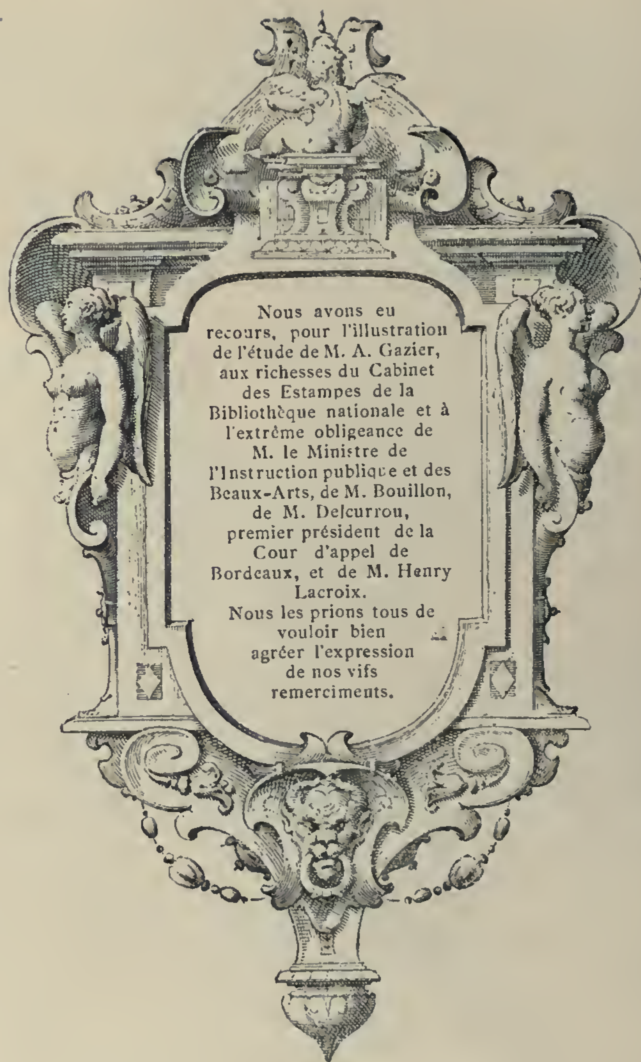
PAR

A. GAZIER

Maitre de Conférences à la Faculté des Lettres de Paris



PARIS
LIBRAIRIE DE L'ART
L. ALLISON & C[IE]
8, BOULEVARD DES CAPUCINES, 8


Nous avons eu
recours, pour l'illustration
de l'étude de M. A. Gazier,
aux richesses du Cabinet
des Estampes de la
Bibliothèque nationale et à
l'extrême obligeance de
M. le Ministre de
l'Instruction publique et des
Beaux-Arts, de M. Bouillon,
de M. Delcurrou,
premier président de la
Cour d'appel de
Bordeaux, et de M. Henry
Lacroix.
Nous les prions tous de
vouloir bien
agréer l'expression
de nos vifs
remerciments.

PHILIPPE & JEAN-BAPTISTE

DE CHAMPAIGNE



AVANT-PROPOS

La première question qui se pose quand on étudie la vie de Philippe de Champaigne (ou de Champagne) est la suivante : Comment faut-il écrire et prononcer son nom ?

C'est pourtant comme si l'on se demandait s'il faut écrire et prononcer *Espaigne*, *Bretaigne*, *montaignard*, *compaignon*, etc. Les deux formes Champaigne et Champagne ont eu et ont encore leurs défenseurs convaincus; comme il arrive si souvent en ce bas monde, le vrai pourrait bien se rencontrer entre les extrémités opposées. On prononçait en réalité, à la manière de certains paysans d'aujourd'hui, *Espaingne*, *Champaingne;* et le mot *compagnon*, dérivé de *pain*, a commencé par s'écrire *compaingnon*. Les actes publics dressés à différentes époques en présence de notre peintre, notamment ceux de la paroisse Saint-Gervais, portent *Champagne*, ou même *Champa*, et sans doute ces noms ont été écrits sous la dictée de l'une des personnes présentes, ou du moins d'après la façon dont on les entendait prononcer. Les signatures autographes qui subsistent sont toutes au nom de *Champaigne*[1]*;* ainsi se trouve tranchée la question en ce qui touche la manière d'écrire, et chacun reste libre de prononcer comme bon lui semble. Mais puisque l'on s'accorde à écrire et à prononcer *Montaigne* et non *Montagne*, il semble que l'on devrait s'accorder de même à écrire et à prononcer *Champaigne;* c'est ce que nous ferons ici constamment.

Une seconde question préliminaire plus importante est celle de savoir si Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne appartiennent à l'école flamande ou à l'école française. Tous deux sont nés à Bruxelles et ont appris de maîtres flamands les premiers éléments de leur art; mais tous deux ont quitté leur pays natal de fort bonne heure; tous deux ont vécu en France, ont épousé des Françaises et sont morts à Paris. D'ailleurs il est trop clair que Philippe de Champaigne, devenu peintre de la reine mère, n'a pas imité la manière de son compatriote Rubens. L'auteur de *la Cène* et des *Religieuses* se rapproche infiniment plus de Poussin, de Lesueur ou de Le Brun; il n'appartient pas à la même école que l'auteur du *Triomphe de Marie de Médicis*. Il serait donc juste de ranger les deux Champaigne au nombre des peintres français, et si la ville de Bruxelles doit une statue à l'illustre Philippe et un buste à son neveu Jean-Baptiste, la ville de Paris pourrait bien leur ériger un monument plus modeste, un médaillon ou une simple plaque de marbre dans cette rue des Écouffes où s'est écoulée leur vie presque tout entière.

1. V. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.



CHAPITRE PREMIER

Premières années de Philippe de Champaigne. — Ses débuts. — Son mariage.

Philippe de Champaigne naquit à Bruxelles, le 26 mai 1602, dans une famille de bourgeois aisés qui, paraît-il, étaient originaires de Reims. Comme tous les grands artistes, il manifesta dès le jeune âge les dispositions les plus heureuses, et ses parents, loin de contrarier sa vocation, lui firent apprendre le dessin et la peinture sous des maîtres obscurs dont on ne connaît aujourd'hui que les noms, Jean Bouillon et Michel de Bourdeaux. Il reçut ensuite les leçons d'un maître bien autrement distingué, de ce Jacques Fouquières dont Rubens faisait assez de cas pour lui confier parfois le soin de peindre le fond de ses tableaux[1]. Fouquières vint en France avec son ami Rubens, et il y fut même si bien accueilli que le roi Louis XIII lui octroya spontanément des lettres de noblesse. Rien n'empêche de croire que le jeune Philippe de Champaigne se sentit encouragé en apprenant le succès de son maître, et que lui aussi voulut tenter la fortune. Il avait dix-neuf ans à peine quand il quitta Bruxelles pour venir à Paris, en 1621. On a dit qu'il se proposait alors de pousser jusqu'en Italie pour y contempler la nature dans toute sa splendeur et pour y étudier les chefs-d'œuvre des maîtres. Peut-être les visées du jeune paysagiste, — telle était alors la spécialité

1. Les toiles de Fouquières, très admirées des contemporains, qui le surnommaient le Titien de la Flandre, semblent avoir péri pour la plupart; mais ses principales compositions ont été reproduites par la gravure. « Le roi possède plusieurs de ses tableaux », lit-on dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts* de Lacombe (1753); ne seraient-ce pas ces panneaux encadrés que l'on peut voir au Louvre à côté des Lesueur, et qui sont intitulés : École française, XVIIe siècle? Ce que l'on disait de Fouquières, qu'il « touchait parfaitement les arbres », donne à penser que ces panneaux pourraient bien provenir des Tuileries, où se trouvaient quatorze peintures de lui, dont sept dans la Bibliothèque. (Voir Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*.)

de Philippe de Champaigne, — n'étaient-elles pas aussi hautes; il cherchait à bien voir et à bien rendre ce qu'il voyait; l'imagination et l'enthousiasme ne semblent avoir été en aucun temps ses facultés dominantes.

Arrivé à Paris, Champaigne alla se loger, à titre de pensionnaire, au collège de Laon, au pied de la montagne Sainte-Geneviève[1]. C'était assurément pour ménager sa bourse qu'il aliénait ainsi sa liberté; mais on peut croire aussi que le jeune peintre, animé d'un grand esprit de sagesse, se mettait ainsi en garde contre les séductions de la vie de Paris. Il rencontra au collège de Laon un peintre normand, plus âgé que lui d'environ six ans, et les deux jeunes gens se lièrent aussitôt d'amitié. Cet autre jeune homme se nommait Nicolas Poussin; lui aussi peignait volontiers le paysage; il avait déjà vu, ou, pour mieux dire, entrevu l'Italie, et leurs entretiens durent être bien intéressants alors que tous deux s'exerçaient à dessiner, à la faible lueur d'une chandelle, durant les longues soirées d'hiver. On ne peut s'empêcher de songer à Ronsard et à ses jeunes amis du collège de Coqueret, quatre-vingts ans auparavant; et il ne faut plus s'étonner des analogies frappantes que présentent parfois les compositions de Philippe de Champaigne et celles de Nicolas Poussin.

Marie de Médicis, veuve de Henri IV et mère de Louis XIII, achevait alors ce beau palais du Luxembourg qu'elle avait fait élever par Jacques de Brosses, et l'on sait que des artistes flamands, entre autres Rubens et Jacques Fouquières, avaient été appelés à décorer les appartements et les galeries de la nouvelle résidence. Nicolas Poussin travaillait, lui aussi, à cette décoration, et c'est lui qui paraît avoir introduit Philippe de Champaigne au Luxembourg. Le directeur des travaux de peinture du palais était alors Nicolas Duchesne, un de ces artistes laborieux et modestes dont la réputation ne s'est jamais répandue en dehors d'un très petit cercle de connaisseurs. Les anciens biographes de Philippe de Champaigne ont prétendu que Duchesne aurait jalousé son subordonné, qu'il lui aurait même refusé durement la main de sa fille aînée que le jeune peintre aimait. Ce sont là vraisemblablement des fables. Ce qui a donné lieu à ces récits de pure fantaisie, c'est que Philippe de

1. Au-dessus du grand couvent des Carmes de la place Maubert, entre le marché Maubert, la rue des Carmes, la rue des Écoles et la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève (Voir le plan de Gomboust.)



Sancta Genouefa Parisiorum Patrona
Hanc publicæ tutelaris effigiem
Illustriss. Claudio le Peletier in Senatu Paris. Præsidi, Urbis Præfecto,
Guillel. de Fauerolles. Ren. Gaillard Ioa. Belin in Præf. Paris. cons. Nicol. Picques Ædilib
Hier. Truc Procur. Io. Langlois Scrib. Nicol. Boucot Quæst. D.D.D. Nicol. de platte Montaigne in Acad. Reg. pictor

Réduction de la gravure de N. de Plate-Montaigne, d'après Philippe de Champaigne.

Champaigne fit un voyage à Bruxelles en 1627, que Nicolas Duchesne mourut alors, que le jeune peintre du Luxembourg obtint, en 1628, la place de peintre de la reine mère, et que, la même année, il épousa la fille aînée de son prédécesseur. Mais quel besoin d'échafauder tout un roman alors que les choses s'expliquent le plus naturellement du monde? Philippe de Champaigne avait ce que l'on nomme le culte de la famille; il l'a bien prouvé en adoptant, quelques années plus tard, le fils de son frère. Faut-il donc s'étonner s'il a tenu à revoir le foyer paternel après six ans d'absence? Le désir même de faire part de ses succès pouvait l'y conduire; peut-être fut-il appelé pour des affaires de famille; peut-être enfin ses projets de mariage ont-ils été la raison déterminante de son voyage de 1627.

Philippe de Champaigne était au milieu des siens depuis quelques mois, lorsque l'intendant général des bâtiments de la reine mère, le sieur Maugis, abbé de Saint-Ambroise, lui écrivit de la part de Sa Majesté pour lui annoncer officiellement la mort de Nicolas Duchesne, et pour lui offrir la place que cette mort laissait vacante. Refuser de pareilles propositions eût été une folie: Champaigne accepta donc et revint au plus vite, et, dès son retour, il fut nommé peintre de la reine, avec un logement au Luxembourg et une pension de 1,200 livres, qui vaudrait plus de 5,000 francs de notre monnaie; pour un peintre de vingt-six ans, c'était la fortune. Il continua sans retard la décoration du palais de Marie de Médicis, et, à son tour, il se vit obligé de chercher des collaborateurs. On peut être assuré qu'il les choisit bien, et ce que nous savons de son caractère nous autorise à croire qu'il rendit pleine justice à chacun d'eux.

Le 30 novembre 1628, après les publications de bans réglementaires, il épousait, à Saint-Gervais, la fille aînée de son prédécesseur, Charlotte Duchesne, qui habitait rue des Écouffes, entre la rue Saint-Antoine et la rue des Francs-Bourgeois, à l'entrée du Marais. La date même de ce mariage, aussitôt après la période du grand deuil, semble prouver que Nicolas Duchesne ne s'y était nullement opposé avant sa mort, et que le voyage de Bruxelles pouvait avoir pour raison principale la nécessité d'obtenir le consentement d'un père. Philippe de Champaigne paraît d'ailleurs avoir assumé une lourde charge en épousant Charlotte Duchesne. Mari de la fille aînée, il devint par le fait le tuteur des trois cadettes, car il ressort de documents précis, mis récemment en lumière,

que Charlotte avait trois sœurs, nommées Geneviève, Denise et Catherine[1]. C'était devenir chef de famille bien vite, mais Champaigne était jeune, ardent au travail, profondément honnête, et la situation qui lui avait été faite au palais du Luxembourg ne pouvait manquer d'attirer sur lui l'attention publique. Il s'était adonné jusqu'alors, suivant toute apparence, au paysage et à la peinture décorative, car on ne connaît de lui, jusqu'à cette époque, ni tableaux religieux, ni portraits, à l'exception du portrait de Mansfeld, un des héros de la guerre de Trente ans, qui fit à Paris, en 1624, un séjour de très courte durée. Mais bientôt les commandes allaient affluer, Philippe de Champaigne était arrivé sans connaître, comme tant d'autres artistes, les angoisses de la lutte, au plus beau moment de sa vie.

1. Voir Stein, *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal.* (*Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, 1891.*)





CHAPITRE II

Philippe de Champaigne peintre de Marie de Médicis, de Louis XIII et de Richelieu.

C'est en 1628 que Philippe de Champaigne devint le successeur de Nicolas Duchesne, peintre de la reine. Il se remit au travail avec une nouvelle ardeur, et la décoration du Luxembourg se poursuivit sans interruption sous la conduite d'un maître si habile. Elle était fort avancée en 1631, lorsque les événements politiques contraignirent Marie de Médicis à quitter et son palais de prédilection et même la terre de France. La reine exilée avait fait don du Luxembourg à son fils Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII; aussi les travaux d'embellissement se continuèrent-ils, mais avec moins de suite, jusqu'en 1635. Bientôt même la situation de Philippe de Champaigne changea complètement. Lorsqu'il fit baptiser son fils Claude à la paroisse Saint-Sulpice, le 5 février 1634, il prit sur l'acte de baptême le titre de: « Peintre de la Reine »; trois ans plus tard, le 29 octobre 1637, il faisait également baptiser, à Saint-Sulpice, sa seconde fille, Françoise, et il s'intitulait alors: « Peintre du Roi ». Sans doute il conservait encore le logement que Marie de Médicis lui avait assuré au Luxembourg, mais la nature de ses fonctions avait changé. Le parcimonieux Louis XIII n'était pas homme à faire de grandes dépenses pour embellir la résidence de son frère.

C'est le moment de se demander ce qu'ont pu devenir les peintures décoratives, panneaux, plafonds, etc., exécutées au Luxembourg par Philippe de Champaigne et par ses collaborateurs il y a deux siècles et demi. Mais de tous les palais élevés à Paris par des rois ou par des reines, aucun peut-être n'a subi plus de transformations intérieures. On sait en effet quelles furent ses destinées: il appartint d'abord à Gaston

d'Orléans, puis à Mlle de Montpensier, la Grande Mademoiselle, puis à d'autres membres de la famille royale, et en dernier lieu à Monsieur, frère de Louis XVI. Pendant la Terreur, il fut transformé en prison, et parmi ses hôtes d'alors figurèrent Danton et Camille Desmoulins. Le Luxembourg devint ensuite le palais des cinq Directeurs, le palais des Consuls, le palais du Sénat sous le premier Empire, la Chambre des Pairs de 1814 à 1830, et enfin le palais du Sénat sous le second Empire et sous la République.

Ces destinations différentes amenèrent des transformations successives, de véritables bouleversements, au milieu desquels disparut complètement la distribution primitive avec sa décoration toute spéciale. Ainsi, pour ne citer que cet exemple, la galerie occidentale où se trouvaient les grandes compositions de Rubens fit place à un escalier monumental. Les toiles du maître sont au Louvre, mais les peintures murales ne pouvaient pas être transportées, et il est infiniment probable que l'œuvre collective de Rubens, de Fouquières, de Nicolas Duchesne, de Philippe de Champaigne et de plusieurs autres artistes de grand talent a été mutilée, anéantie même par le marteau des maçons, ou à tout le moins enfouie sous des couches de plâtre ou de chaux. La France s'est toujours crue trop riche en œuvres d'art, et l'on ne saurait imaginer la quantité de belles choses qui ont disparu de la sorte, sans compter ce que les révolutions ont détruit.

Au reste, la décoration du Luxembourg n'avait pas été achevée au XVIIe siècle. L'exil de Marie de Médicis ralentit la marche des travaux, et la grande galerie de l'Est, celle qui de nos jours a constitué le Musée de peinture contemporaine, n'a jamais reçu les immenses compositions qui devaient rappeler les « Merveilles du règne de Louis XIII ».

Le peintre officiel de la Reine aurait sans doute été chargé d'écrire sur la toile l'histoire de son fils, et il aurait eu à retracer des scènes grandioses, telles que le siège de La Rochelle; force lui fut de se contenter de travaux plus modestes. Mais il avait le talent, il avait la célébrité; les commandes affluèrent, et ces années vraiment fécondes ont été bien remplies. Non loin du Luxembourg, à l'entrée du faubourg Saint-Jacques, s'élevait alors le couvent des Carmélites, celui que nous connaissons encore par les prédications de Bossuet et par le séjour de Mlle de La Vallière, devenue sœur Louise de la Miséricorde. Marie de Médicis ayant doté richement ce monastère, les quarante religieuses qui



LOUIS XIII

Par Philippe de Champaigne, d'après une épreuve de la gravure de Morin,
tirée de la collection de M. Bouillon.



LE CARDINAL DE RICHELIEU

Par Philippe de Champaigne, d'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la collection de M. Henry Lacroix.

l'occupaient ne négligèrent rien pour l'embellir. La chapelle était considérée comme une véritable merveille, avec des ornements de bronze doré, des bas-reliefs d'argent, des œuvres d'art dues au ciseau de Sarrazin et au pinceau des plus habiles maîtres. Philippe de Champaigne fut chargé de peindre la voûte, et, si l'on en croit les historiens de la Ville de Paris, il déploya dans cette occasion toutes les ressources dont peut disposer la peinture, il fit un chef-d'œuvre. Un détail permettra de juger ce travail, aujourd'hui détruit. La voûte des Carmélites était peinte « en optique », ou comme nous dirions vulgairement en trompe-l'œil, et Champaigne avait réalisé ce tour de force d'y représenter un Christ dont la croix semblait être plantée verticalement. On ne s'en étonnera plus si l'on songe que comme le Poussin, et même de concert avec lui, il avait étudié les sciences auxiliaires de la peinture, la géométrie, l'anatomie, tout ce qui pouvait lui permettre d'arriver à la perfection [1].

Les Carmélites de la rue Chapon s'adressèrent également, en 1631, au peintre qui secondait si bien les vues de leurs sœurs du faubourg Saint-Jacques, et Philippe de Champaigne dut en outre diriger les travaux de peinture que firent exécuter dans leur église les Religieuses du Calvaire, établies par Marie de Médicis dans l'enclos même du Luxembourg, rue de Vaugirard, vis-à-vis la rue des Fossoyeurs [2]. Comment put-il mener de front tant de travaux différents? Il est trop évident que Champaigne fit un peu comme Rubens. Ce dernier ne peignit au Luxembourg qu'une seule toile, celle où l'on voit la figure allégorique de la Vérité; toutes les autres furent exécutées sous sa direction, par un subalterne nommé Juste, qui avait la confiance du maître et qui la méritait. Philippe de Champaigne dut agir de même, mais nous ne connaissons pas les noms de ses collaborateurs. Peu importe d'ailleurs, puisque les deux couvents de Carmélites et le couvent des Filles du Calvaire ont été détruits de fond en comble, puisque toutes ces peintures ont malheureusement péri comme celles du Luxembourg.

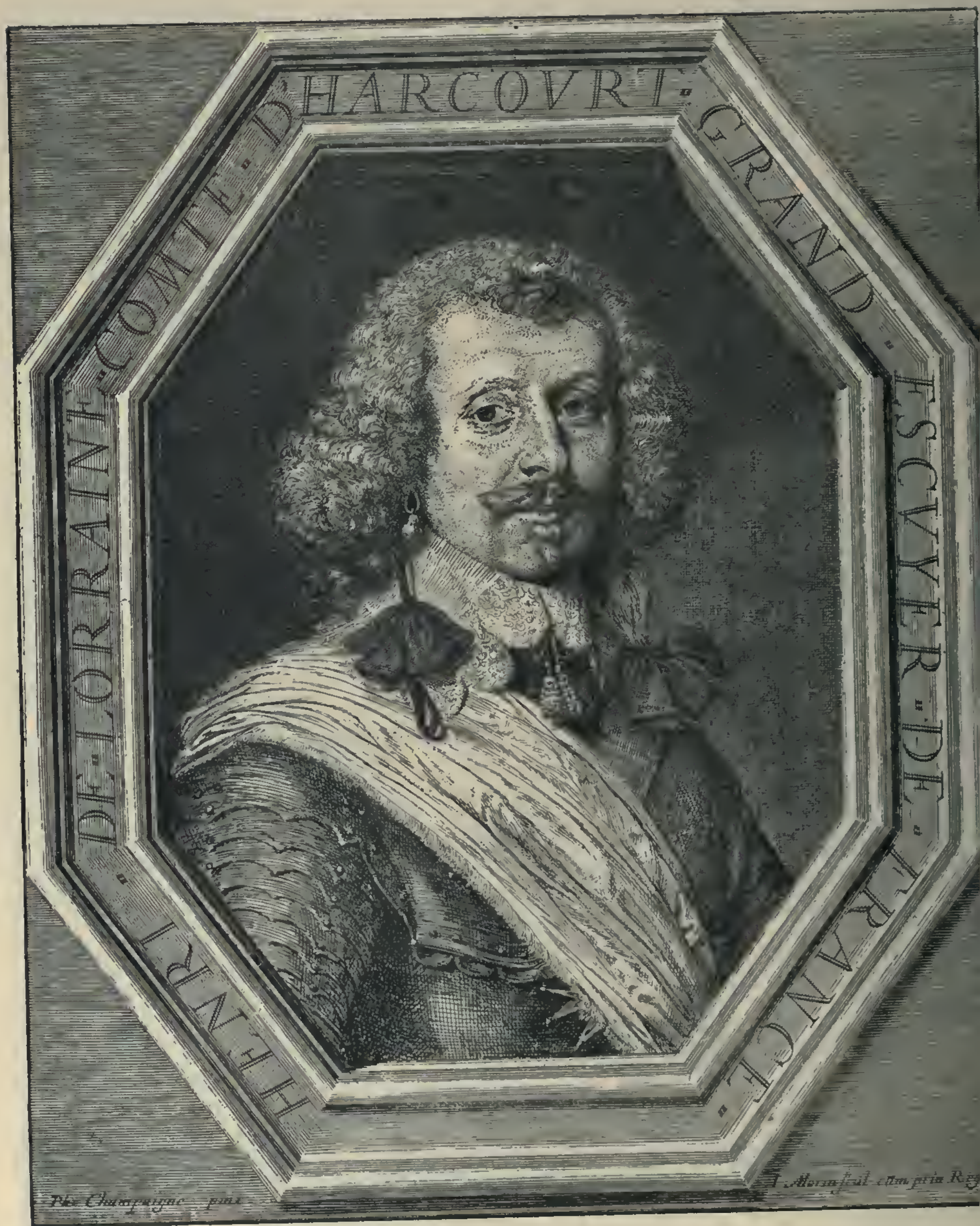
1. Voici, d'après Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie de peinture et contemporain de Champaigne, la nomenclature des sujets peints par lui aux Carmélites: *la Nativité, la Circoncision, l'Adoration des trois rois, la Présentation, la Résurrection de Lazare, l'Assomption.* Ces deux dernières compositions avaien été exécutées par des auxiliaires, et simplement « retouchées » par le peintre qui en avait fourni le dessin.

2. Le Calvaire occupait l'emplacement qui sépare aujourd'hui le Petit-Luxembourg du nouveau Musée, en face de la rue Servandoni, appelée alors rue des Fossoyeurs. (Voir le plan de Gomboust.)



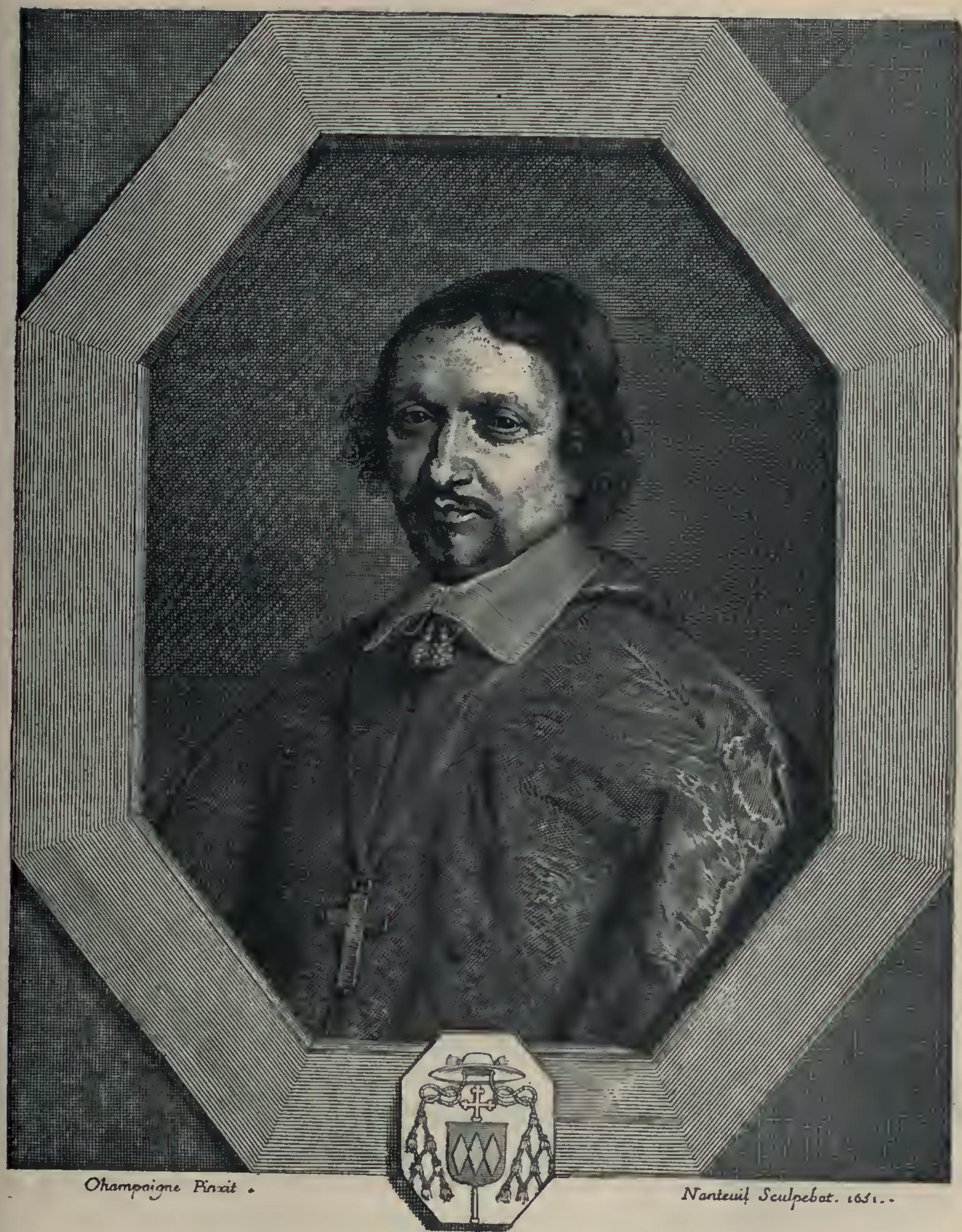
TURENNE

Par Philippe de Champaigne, d'après une épreuve de la gravure de Nanteuil,
tirée de la Collection de M. Bouillon.



PORTRAIT DU COMTE D'HARCOURT, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.



VICTOR DE BOUTHILLIER, ARCHEVÊQUE DE TOURS, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nanteuil, tirée de la Collection de M. Bouillon.

En 1634, l'artiste devenu tout à fait célèbre dut faire sur l'ordre du roi deux de ces grandes compositions historiques comme nos aïeux les aimaient tant. Il peignit, pour l'église Notre-Dame de Paris, un *Vœu de Louis XIII* qui est aujourd'hui au Musée de Caen, et son pinceau eut à retracer une *Cérémonie de l'Ordre du Saint-Esprit.* Cette dernière toile a même été faite par Philippe de Champaigne à trois exemplaires[1]. Deux des personnages qui figuraient sur le tableau primitif manifestèrent le désir d'en posséder chacun une copie, ou pour mieux dire une réédition faite par le peintre lui-même; Champaigne inaugura dès lors ce système de répétition qui permet aujourd'hui à trois ou quatre collectionneurs de posséder les originaux d'un même chef-d'œuvre.

Peintre de Marie de Médicis et de Louis XIII, il lui manquait un titre, celui de peintre de M. le Cardinal : Richelieu lui accorda cette satisfaction suprême en le faisant travailler à la décoration de ses différentes résidences, du Petit-Luxembourg, de Rueil, de Bois-le-Vicomte, de Richelieu et enfin de ce fastueux Palais-Cardinal qui était véritablement dès l'origine ce qu'il est devenu depuis, le Palais-Royal. On sait enfin que Champaigne fit plusieurs fois le portrait du tout-puissant ministre; tout le monde a vu au Louvre le grand tableau dans lequel il est représenté en robe rouge[2].

Le château de Rueil n'existe plus, celui de Richelieu a été presque entièrement ruiné par la Révolution, le Palais-Royal enfin n'a pas été plus épargné que le Luxembourg; les peintures de Philippe de Champaigne avaient disparu dès la fin du règne de Louis XIV parce qu'il était nécessaire de faire un appartement à Mgr le duc d'Anjou[3]. Cet acte de vandalisme est d'autant plus regrettable que l'une des galeries du palais, celle que Champaigne avait décorée par ordre de Richelieu, était, au dire des contemporains, une véritable merveille. Voici à ce sujet quelques détails empruntés au célèbre ouvrage de Sauval : *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris* : « La plus superbe partie de ce beau lieu, dit Sauval[4], était la voûte, peinte et conduite par Champagne (*sic*); des

1. On en peut voir un au Musée de Toulouse.

2. On admire à Londres, à la *National Gallery*, trois portraits du cardinal, que Philippe de Champaigne peignit, l'un de face, les deux autres de profil, pour le sculpteur Mocchi, chargé d'exécuter le buste de Richelieu.

3. C'est d'ailleurs la partie du Palais-Royal qu'ont le plus endommagée les ncendies de mai 1871.

4. Livre VII; le texte de Sauval est fort incorrect, il a fallu corriger des coquilles



PORTRAIT DU CARDINAL DE RETZ, COADJUTEUR DE L'ARCHEVÊQUE DE PARIS,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.

blancs et noirs, des tableaux, des rostres imités de l'antique et des chiffres du cardinal de Richelieu, environnés de lauriers, étaient répandus dans cette voûte, sur un grand fond d'or peint en mosaïque, avec autant d'ordre que d'esprit, et composaient ensemble comme une sorte de panégyrique à l'honneur du maître de la maison. Il n'y eut rien dans cette voûte de la main de Champagne, que les tableaux ; tout le reste fut exécuté par d'autres. Chacun trouva l'ordonnance entière bien concertée et les tableaux plurent à tout le monde, surtout au Cardinal, car on tient qu'il prenait plaisir quelquefois de faire réciter à Champagne l'histoire de sa vie, que ce peintre avait représentée dans la voûte d'un bout à l'autre. Mais tant de belles choses ne sont plus, et ont disparu à nos yeux depuis qu'on a désolé ce portique...

« Comme sa beauté consistait particulièrement dans l'ordonnance et la composition des tableaux de Champagne, c'est ce qui fera que je m'y arrêterai ; mais auparavant il est bon que je dise un mot du caractère de ce peintre et de ses autres bonnes qualités. Pour lors donc, on ne parlait dans ce palais que de son pinceau. Tout Flamand qu'il fût, le cardinal l'avait toujours préféré à tous nos autres peintres français pour peindre son appartement et une partie de la galerie des grands hommes; non pas moins parce qu'il était habile homme que parce que ses couleurs lui plaisaient très fort. Ce naturel si posé qu'il voyait en lui, sa sincérité, sa discrétion, sa retenue, le charmaient bien autant que la facilité et la liberté de son pinceau, ni que ce beau finiment qu'on admire dans ses ouvrages. En un mot, c'était l'Apelle de cet Alexandre, et il serait estimé des critiques beaucoup plus qu'il n'est, s'il se fût partout attaché aux manières de son pays. »

Suit dans le chapitre de Sauval une description détaillée des « tableaux », c'est-à-dire évidemment des fresques de Champaigne. C'était une série de peintures allégoriques ; on y voyait la Félicité publique tenant en main une corne d'abondance pleine de sceptres et de couronnes, et accompagnée par la Prévoyance, par Mercure et Minerve. Ailleurs, on pouvait contempler l'Histoire vêtue d'une robe blanche et assise sur les épaules de Saturne. Puis, c'était Apollon jouant de la lyre et entouré des Arts, des Sciences et des Muses. Dans une quatrième composition, figurait Junon qui entrainait sur ses pas l'Abondance, la Vertu héroïque

d'imprimerie évidentes telles que *feint* au lieu de *peint*, et ne pas tenir compte de la ponctuation.



PORTRAIT DU MARQUIS DE GESVRES, MARÉCHAL DE CAMP,

PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.

et la Renommée. Un cinquième et dernier trophée ne consistait qu'en trois figures : la principale représentait le Génie de Richelieu, les deux autres, sa Prudence et sa Générosité.

On peut juger par ce détail de ce qu'étaient les peintures décoratives de Philippe de Champaigne; il fut accusé de flatter le cardinal, mais n'oublions pas qu'il travaillait par ordre, et que la postérité, assez peu flatteuse de son naturel, a pour Richelieu une admiration qui ne le cède pas à celle des contemporains.

Non loin de cette galerie, et dans l'aile gauche de la seconde cour du Palais-Cardinal, s'en trouvait une autre dont Richelieu voulait faire une sorte de Panthéon, un véritable Musée des hommes illustres [1]. Les portraits furent peints plus grands que nature, dit encore Sauval, par Simon Vouet et Philippe de Champaigne, et ce fut entre les deux peintres une lutte des plus vives. Champaigne était le peintre favori de Richelieu; Vouet n'avait été admis par le tout-puissant ministre qu'après de longues hésitations, et il avait à cœur de prouver qu'il valait bien son rival. Toutefois, il ne put se résoudre à vaincre sa paresse naturelle, et plusieurs des portraits de grands hommes qu'il fit alors sont des compositions de pure fantaisie. Philippe de Champaigne fut beaucoup plus consciencieux, « plus religieux », comme dit Sauval. « Il n'épargna rien pour faire revivre la mémoire et les visages de ceux qu'il avait choisis pour lui; il peignit d'après Porbus le portrait de Henri IV, d'après Van Dyck celui de Marie de Médicis; d'après Raphael, Gaston de Foix; à l'égard des autres, il chercha dans Thevet, et remua les cabinets les plus curieux pour les trouver. »

Ce n'étaient pas d'ailleurs de simples copies que ces portraits; celui de Gaston de Foix était, comme on vient de le voir, plus grand que nature [2], et Philippe de Champaigne dut le peindre d'après un tableau de Raphael qui n'a guère que 50 centimètres de hauteur. Celui de tous ces portraits que l'on admirait le plus, après le portrait de Gaston de Foix, c'était la représentation de Louis de la Trémoille. « Le peintre se trouvait gêné par une porte qui le réduisait à ne faire qu'une demi-figure et à couper les jambes à son héros. Il l'a représenté assis au milieu d'une campagne, reposant un pied nonchalamment sur un de ses

1. Cette galerie des hommes illustres a été reproduite, dès le XVII[e] siècle, par Heintz et Bignon dans le format in-folio.

2. Il est aujourd'hui au Musée de Versailles.



Ce vendent a Paris au fauxbourg saińct Germain rue du vieux colombier chez led. S. Morin

PORTRAIT DU MARQUIS DE VILLEROY, MARÉCHAL DE FRANCE,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix

genoux. » Science et conscience, recherche des documents qui permettent d'arriver à la vérité, habileté merveilleuse à vaincre les difficultés, telles semblent avoir été à cette époque, c'est-à-dire entre les années 1630 et 1642, les qualités dominantes de Philippe de Champaigne. Il eut encore à en faire preuve, dans ce même Palais-Cardinal, quand il fallut décorer la chapelle, l'oratoire que Richelieu voulut y édifier, sans doute pour servir de pendant à ses deux salles de spectacle. La décoration devait comporter un certain nombre de tableaux relatant différentes scènes de la vie de la Vierge et quelques-uns de ses attributs; les peintres qui en furent chargés et qui entrèrent ainsi en lutte furent Philippe de Champaigne, Simon Vouet, Sébastien Bourdon, Jacques Stella, Lahire, Corneille, Dorigny et Paerson. Les avis étaient partagés sur le mérite de ces différents artistes, on semblait donner la palme à *la Fuite en Égypte* de Sébastien Bourdon.

Richelieu ne cessa jamais de préférer Philippe de Champaigne aux autres peintres qu'il employait, et c'est en vertu de ses ordres que l'église de la Sorbonne, commencée en 1635 et terminée seulement en 1653, onze ans après la mort du tout-puissant ministre, fut ornée dans sa partie supérieure de médaillons dus au pinceau du maître.

Une suite de travaux aussi considérables devait absorber tous les instants de Philippe de Champaigne, et l'on a peine à comprendre qu'il ait pu y suffire, même en se faisant aider, à l'exemple de Rubens, de Poussin, de Lesueur, de Le Brun et de tous les grands artistes d'alors. C'est pourtant à dater de 1630 qu'il commença cette longue série de portraits qui ont trompé la postérité sur la nature même de son génie. Nous ne sommes plus à même de juger ce que pouvaient être ses compositions allégoriques du Luxembourg, du château de Richelieu et du Palais-Royal ou ses peintures religieuses des Carmélites, puisque les unes et les autres ont péri sans pouvoir être popularisées par la gravure. Ses portraits, au contraire, subsistent en grand nombre dans les musées ou dans les collections particulières; ils ont été gravés dès le XVIIe siècle par des artistes de premier ordre, et l'on s'imagine volontiers que Philippe de Champaigne fut avant tout un peintre de portraits. C'est le contraire qui est vrai. Nous avons vu qu'il avait commencé comme Nicolas Poussin par faire des paysages; puis il se consacra durant douze ou quinze ans à la grande peinture décorative, et c'est incidemment qu'il se vit pour ainsi dire contraint de faire des portraits.



PORTRAIT DE HENRI D'ORLÉANS, DUC DE LONGUEVILLE,

PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nanteuil, tirée de la Collection de M. Bouillon



PORTRAIT D'AMADOR JEAN-BAPTISTE DE VIGNEROT, ABBÉ DE RICHELIEU, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.



LES JUMEAUX DE THOMASSIN DE SAINT-PAUL, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Réduction d'une lithographie. — (Cabinet de M. le marquis de Valori.)

Le Vœu de Louis XIII, la Cérémonie de l'Ordre du Saint-Esprit, et quelques autres tableaux votifs du même genre, enfin les différentes compositions de la Galerie des grands hommes au Palais-Cardinal avaient exigé un certain nombre de portraits. Champaigne en avait reproduit, en les modifiant plus ou moins, d'après des maîtres tels que Raphael, Porbus et Van Dyck; il en avait exécuté d'après nature, et l'on avait pu admirer la sûreté de son coup d'œil, la fidélité de son pinceau, la perfection avec laquelle il savait rendre l'expression toujours fugitive d'un visage, l'art inimitable qui lui permettait de traiter les détails sans jamais sacrifier l'ensemble. Faut-il donc s'étonner si on lui demanda de tous côtés des portraits, si les rois, les princes du sang, les ministres, les maréchaux, les prélats, les artistes mêmes, ses confrères, posèrent tour à tour devant lui? Nous possédons ainsi une foule de portraits plus beaux les uns que les autres, dont il serait impossible de dresser la liste complète. Contentons-nous de citer quelques-uns des principaux, de ceux que Champaigne a faits surtout dans cette première partie de sa vie, durant le règne de Louis XIII. C'est d'abord le portrait de Marie de Médicis, qui se trouve aujourd'hui, dit-on, dans une collection particulière au château d'Azay-le-Rideau; puis le beau portrait qui représente si bien Louis XIII, le monarque ennuyé; puis le portrait de Richelieu, propriété de Mgr le duc d'Aumale, et le portrait de Richelieu mort, conservé dans une collection particulière; puis les portraits de Henriette d'Angleterre et de sa fille (collection Duboulay), du maréchal de l'Hôpital, de Turenne (Musée de Besançon), de Fouquet, du chancelier Séguier, de Michel Le Tellier, et d'une infinité d'autres[1], sans oublier les portraits dont on peut voir ici même la reproduction d'après d'anciennes gravures, ceux de Bouthillier, archevêque de Tours; du président de Mesmes (collection La Caze, au Louvre[2]), du comte d'Harcourt, de Paul de Gondi, alors simple coadjuteur; des marquis de Gesvres et de Villeroy, du duc de Longueville, de l'abbé de Richelieu, du ministre Servien, de Colbert, de MM. de Montaiguillon et de la Milletière, du peintre Vleughels, de l'architecte Lemercier, du libraire

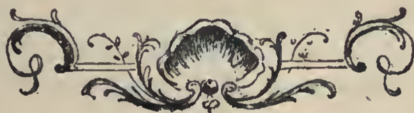
1. M. Delcurrou, premier président de la cour de Bordeaux, a bien voulu nous communiquer un beau portrait de Michel Le Tellier, qui fait partie de sa collection; on peut le voir reproduit ici même d'après une photographie, et il est intéressant de le comparer avec les gravures qui en avaient été faites au XVIIe siècle.

2. Ce beau portrait est signé Ph. de Champaigne, et porte la date de 1653.

Antoine Vitré et les portraits de ces deux enfants qui se donnent la main. On possède, en outre, les portraits d'une foule de personnages inconnus [1], entre autres celui de la « femme pâle » qui est au Louvre et dont le visiteur a tant de peine à détacher ses regards [2]. Philippe de Champaigne, peintre du roi, fit d'ailleurs assez rarement des portraits de femmes, — nous parlerons plus tard de ses portraits de religieuses; — et l'on peut se demander pourquoi il en fut ainsi. Peut-être la touche de son pinceau était-elle trop mâle; peut-être aussi avait-il des préoccupations d'un autre genre, car il était fort scrupuleux, même à cette époque de sa vie. On raconte qu'il ne voulait jamais toucher à ses toiles les jours fériés, et qu'il refusa de finir un dimanche le portrait d'une jeune fille qui entrait au couvent le lundi. Les peintures allégoriques qu'il fit dans les palais étaient toujours drapées, et nous pouvons croire que cette sévérité de son pinceau l'empêcha de représenter dans tout leur éclat, c'est-à-dire avec fort peu de draperies, les reines, les princesses, les divinités de la cour. Bien avant Hippolyte Flandrin, Philippe de Champaigne aurait pu être appelé le peintre des honnêtes femmes; il allait même plus loin, car il ne voulait pas, semble-t-il, sacrifier aux exigences de la mode et accorder, par exemple, une gorge et des épaules même aux femmes les plus honnêtes. Ceci nous amène tout naturellement à considérer Philippe de Champaigne sous un autre point de vue, c'est-à-dire à étudier brièvement ses rapports avec les religieuses et les Messieurs de Port-Royal.

1. M. Stein, dans son importante communication au Congrès de 1891, a donné une nomenclature aussi complète que possible des portraits peints par Philippe de Champaigne.

2. Au Louvre sont également les portraits de Mansard et de Perrault peints en 1656; le beau portrait d'un homme qui feuillette un livre (n° 1940 du Catalogue; il est daté de 1648); le portrait d'une petite fille qui tient un oiseau de proie sur son poing, le portrait de Philippe de Champaigne lui-même, fait en 1668, et le portrait n° 1939. Si l'on en croit le catalogue, ce serait l'image de Robert Arnauld d'Andilly mais elle ne ressemble nullement aux autres portraits authentiques du même person nage, notamment à celui qu'on peut voir reproduit ici même.



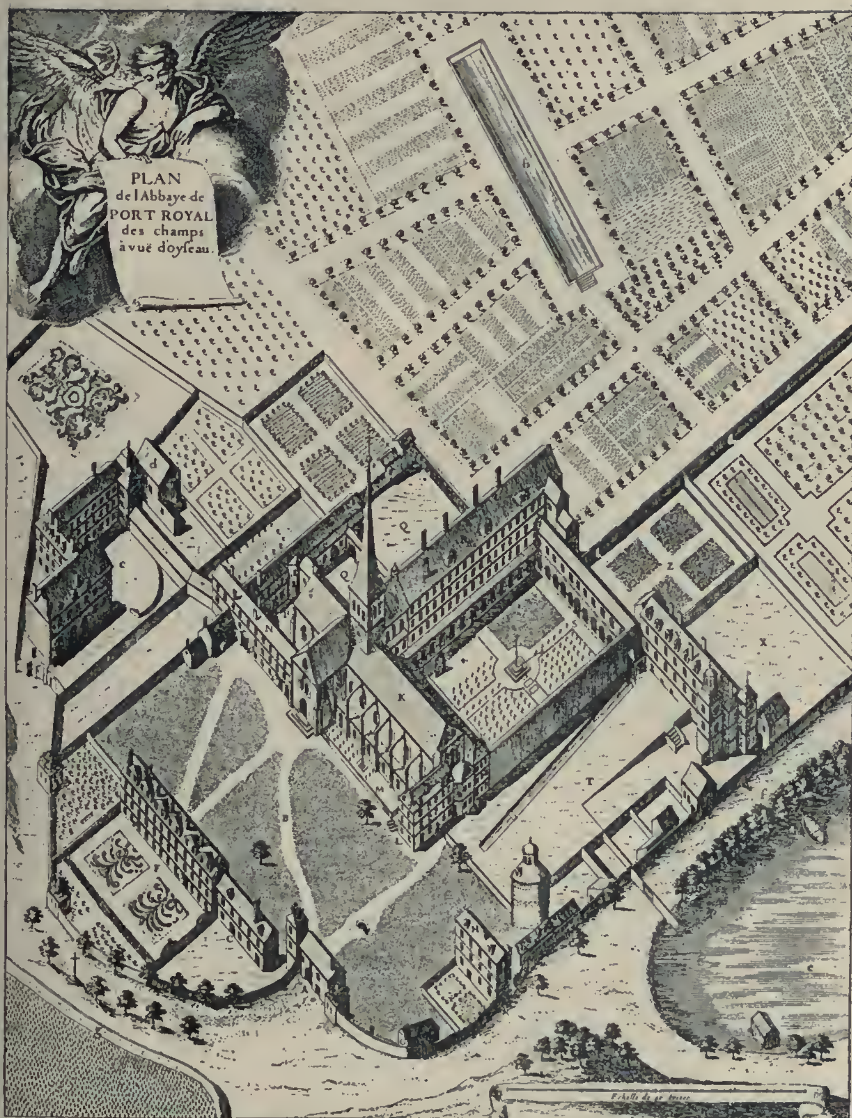


CHAPITRE III

Philippe de Champaigne et Port-Royal.

Le peintre de la Reine mère et du Roi ne s'était jamais laissé griser par les plus beaux succès; la faveur de Louis XIII et la protection bien autrement enviée du cardinal de Richelieu ne le firent point sortir de la simplicité, de la modération, de la réserve qui lui étaient naturelles. Il était logé au Luxembourg, dans le plus beau palais de Paris, mais sa vie n'en était pas moins d'une régularité parfaite; elle s'écoulait tout entière, quand il n'était pas appelé à la cour, entre sa femme et ses enfants. Grâce aux commandes des communautés religieuses et à celles du cardinal, grâce aux nombreux portraits que les plus grands personnages ne cessaient de lui demander, il se trouva bientôt dans l'aisance; mais le chagrin ne tarda pas à venir s'asseoir au foyer d'un homme jusque-là si heureux; son bonheur fut détruit au moment même où ses succès comme peintre étaient le plus éclatants.

Marié en 1628, et père de trois enfants, sans compter probablement ceux qui moururent en bas âge, Philippe de Champaigne perdit en 1638 la femme qu'il adorait; elle lui laissait trois orphelins dont l'aîné avait quatre ans à peine. Le malheureux père fit alors comme tant d'autres : il commença par s'abandonner à son désespoir, puis la vue de ces petits êtres lui rendit la force de supporter son infortune, et il résolut de se consacrer à eux tout entier. Il travaillait alors à la décoration du Palais-Cardinal; il acheva les travaux commencés, mais sans enthousiasme, et l'on ne voit pas qu'il ait cherché de nouvelles commandes, soit dans les couvents, soit dans les résidences royales ou princières. Nous savons seulement que vers 1643, sans doute après la mort de Richelieu et de Louis XIII, il décorait les appartements que la reine



PORT-ROYAL DES CHAMPS EN 1709.

D'après une gravure de Madeleine Hortemels.



PORTRAIT DE JANSÉNIUS, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.



JEAN DUVERGIER DE HAURANNE, ABBÉ DE SAINT-CYRAN,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.

Anne d'Autriche s'était réservés dans la splendide abbaye du Val-de-Grâce. Il y peignit exclusivement des sujets d'édification, différents épisodes de la vie de saint Benoît, et une suite de figures représentant les reines canonisées par l'Église. Il termina vers la même époque la partie du dôme de la Sorbonne qui lui avait été assignée, Dieu le père, des anges et les quatre grands médaillons représentant des docteurs de l'Église; c'est à cela que se borna sa participation aux travaux publics entre les années 1643 et 1659. La différence est prodigieuse, et elle tient à des raisons qui peuvent être facilement expliquées; ce sont les mêmes qui ont poussé Champaigne à faire alors beaucoup de ces portraits dont la touche est en général si mélancolique ou même si triste.

Sa première jeunesse avait été pure, sans doute sous l'influence de sentiments religieux très vifs; parvenu à l'âge mûr et frappé tout à coup dans ses affections les plus chères, il porta ses regards en haut, et sa piété prit un caractère de plus en plus grave. C'est alors, comme l'on sait, que se produisait en France, au sein du catholicisme, un grand mouvement de réforme : saint François de Sales, sainte Chantal, le cardinal de Bérulle, saint Vincent de Paul et beaucoup d'autres encore travaillaient à réformer l'Église, mais sans toucher aux dogmes comme l'avaient fait les rénovateurs du siècle précédent. De nouveaux ordres religieux s'étaient constitués, tels que l'Oratoire, la Visitation, la Congrégation des prêtres de la Mission, le séminaire de Saint-Sulpice, etc. Les anciennes communautés qui s'étaient relâchées dans la suite des siècles revenaient aux traditions de leurs fondateurs, et parmi elles brillait au premier rang l'abbaye de Port-Royal, réformée par la mère Angélique Arnauld, son abbesse. Autour de Port-Royal commençaient à se grouper quelques âmes d'élite désireuses de renouveler les grands exemples de la primitive Église : Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, avait la direction spirituelle du monastère de Port-Royal, et la famille Arnauld peuplait de solitaires tous les lieux d'alentour.

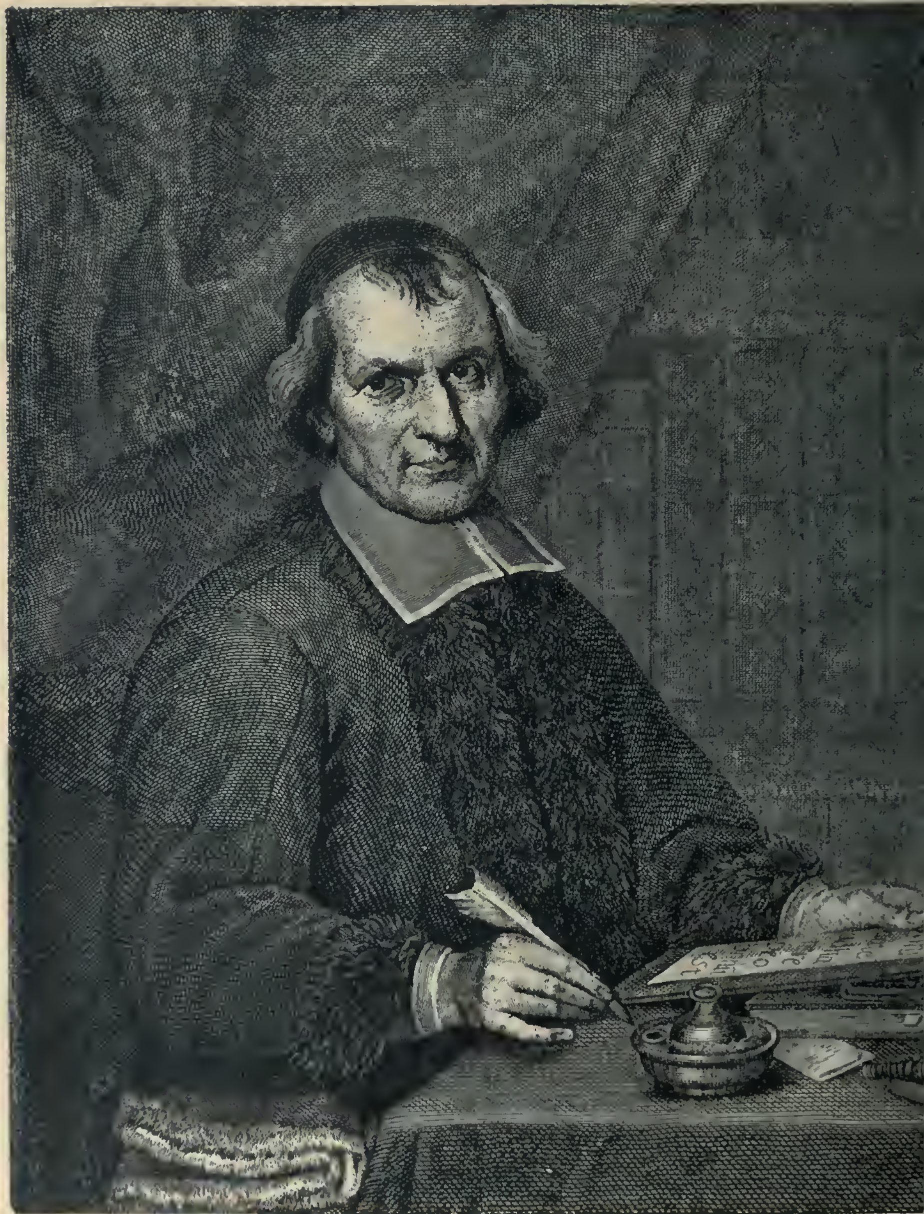
C'est vers Port-Royal que Philippe de Champaigne se sentit attiré de préférence, aux jours de sa désolation, après la mort de sa femme; mais il est bien difficile de dire à quel moment précis le grand artiste entra en relations avec les illustres solitaires. Quelques-uns de ses anciens biographes ont pensé que ce fut en 1648, lorsque les deux filles du peintre furent confiées à titre de pensionnaires aux religieuses des Champs; d'autres ont cru que Jansénius, flamand comme lui, l'avait

mis en rapport, dès 1625, avec Duvergier de Hauranne, abbé de Saint-Cyran, et par suite avec Port-Royal tout entier. Mais on n'a pas de ren-



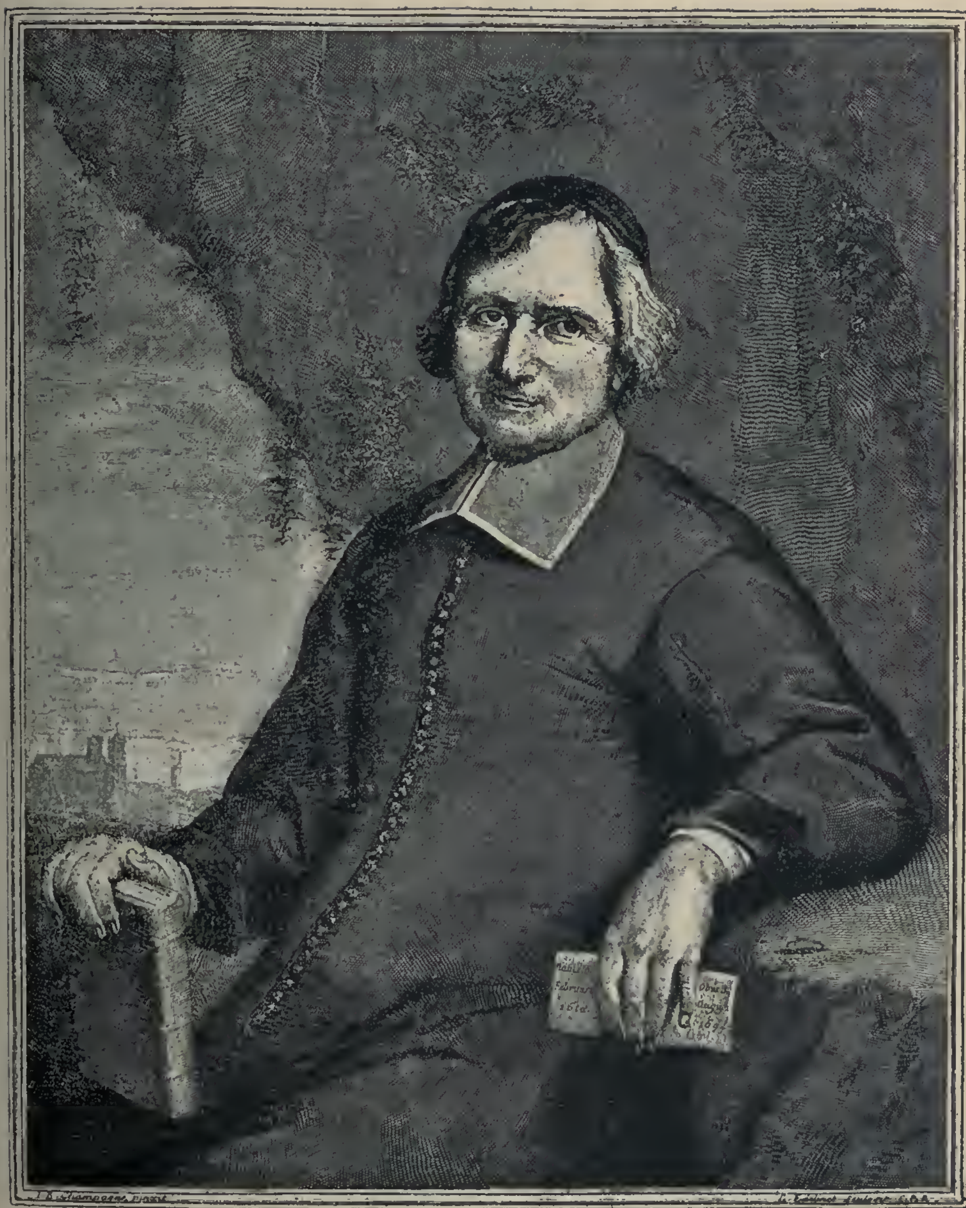
LA MÈRE ANGÉLIQUE ARNAULD.
D'après un portrait de 1648.

seignements précis, et le seul argument que l'on puisse invoquer en faveur de la seconde hypothèse, c'est l'existence d'un beau portrait de l'évêque d'Ypres, peint par Philippe de Champaigne, et qui ne pourrait



PORTRAIT D'ANTOINE ARNAULD, PAR J. B. DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Massart.



PORTRAIT D'ANTOINE ARNAULD, PAR J. B. DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Gérard Édelinck.

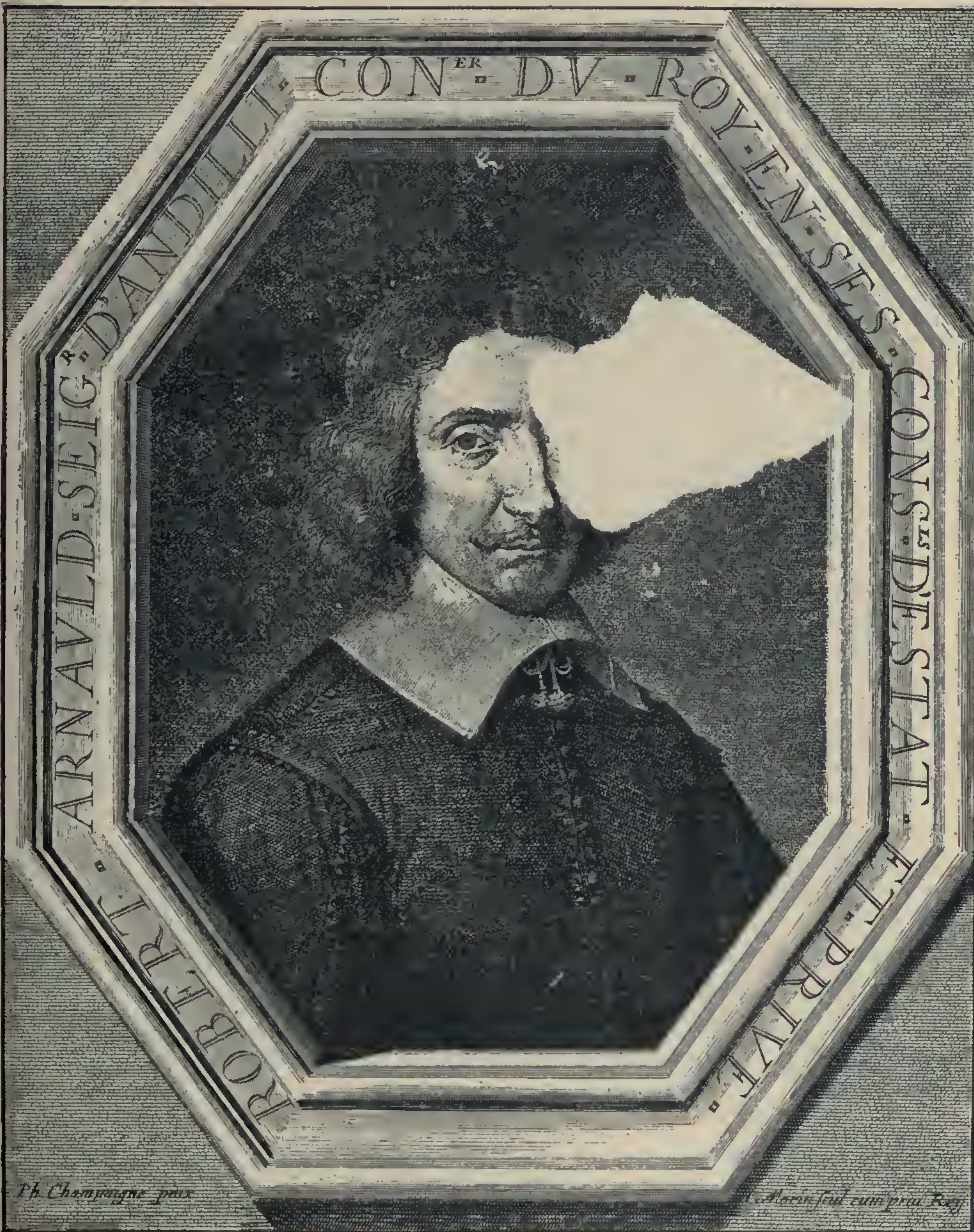
guère être postérieur au dernier séjour de Jansénius à Paris, c'est-à-dire à l'année 1626. Mais ce portrait a-t-il été fait d'après nature, *ad vivum*, comme disent les gens du métier? N'est-il pas surprenant qu'à cette date il soit seul de son espèce, les portraits de solitaires, de religieuses, de confesseurs de Port-Royal, que Champaigne a peints en si grand nombre, et le portrait de Saint-Cyran surtout, étant postérieurs d'environ vingt ans? Il faut toujours être en défiance quand il s'agit de portraits, surtout au XVIIe siècle; le fait même que Champaigne a peint Jansénius de profil, ce qui ne lui est jamais arrivé depuis [1], et en le coiffant d'un bonnet carré, ne semble-t-il pas indiquer que le peintre n'avait pas eu sous les yeux le modèle vivant? J'inclinerais à penser que ce portrait de Jansénius a été fait après 1640, et dans les mêmes conditions que le portrait de Pascal par le peintre Quesnel, c'est-à-dire d'après un moulage en plâtre ou en cire. Si Philippe de Champaigne avait connu Port-Royal au moment où il travaillait pour tant d'autres monastères de femmes, il aurait placé dès lors dans la chapelle de Port-Royal de Paris, si voisine des Carmélites du faubourg Saint-Jacques, une de ces toiles dont il a été dans la suite véritablement prodigue. Ainsi tout concourt à démontrer que la liaison de notre peintre avec la célèbre abbaye est moins ancienne qu'on ne l'a cru; suivant toute apparence elle ne remonte pas au delà de 1638 ou de 1640.

Philippe de Champaigne devenu veuf quitta l'appartement du Luxembourg qui lui rappelait de si tristes souvenirs, et retourna dans cette rue des Écouffes où habitait la famille du peintre Duchesne. Bientôt même il abandonna ce quartier trop remuant à ses yeux, et il alla se loger à l'entrée du faubourg Saint-Marcel, retraite favorite des solitaires persécutés. Il habitait rue Mouffetard, entre la rue Lacépède et la rue de l'Épée-de-Bois, la même où s'établirent ensuite les Hospitalières, une maison avec jardin qu'il passe pour avoir plusieurs fois dessinée [2], et c'est la Fronde qui le ramena définitivement au cœur de Paris, rue des Écouffes, sur la paroisse Saint-Gervais.

En 1648, il devint membre de l'Académie de peinture, qui venait de

1. Il y a pourtant au Louvre (n° 486 des dessins) un portrait d'homme à la sanguine qui est absolument de profil, mais ce n'est qu'un dessin.

2. La Bibliothèque Nationale a récemment acquis la collection Destailleurs, et l'on y trouve (nos 929-934) six dessins à la pierre noire représentant la maison de Ph. de Champaigne et les maisons, églises, châteaux, etc., que le peintre pouvait voir de son jardin entre les années 1646 et 1656.



PORTRAIT DE ROBERT ARNAULD, SEIGNEUR D'ANDILLY,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

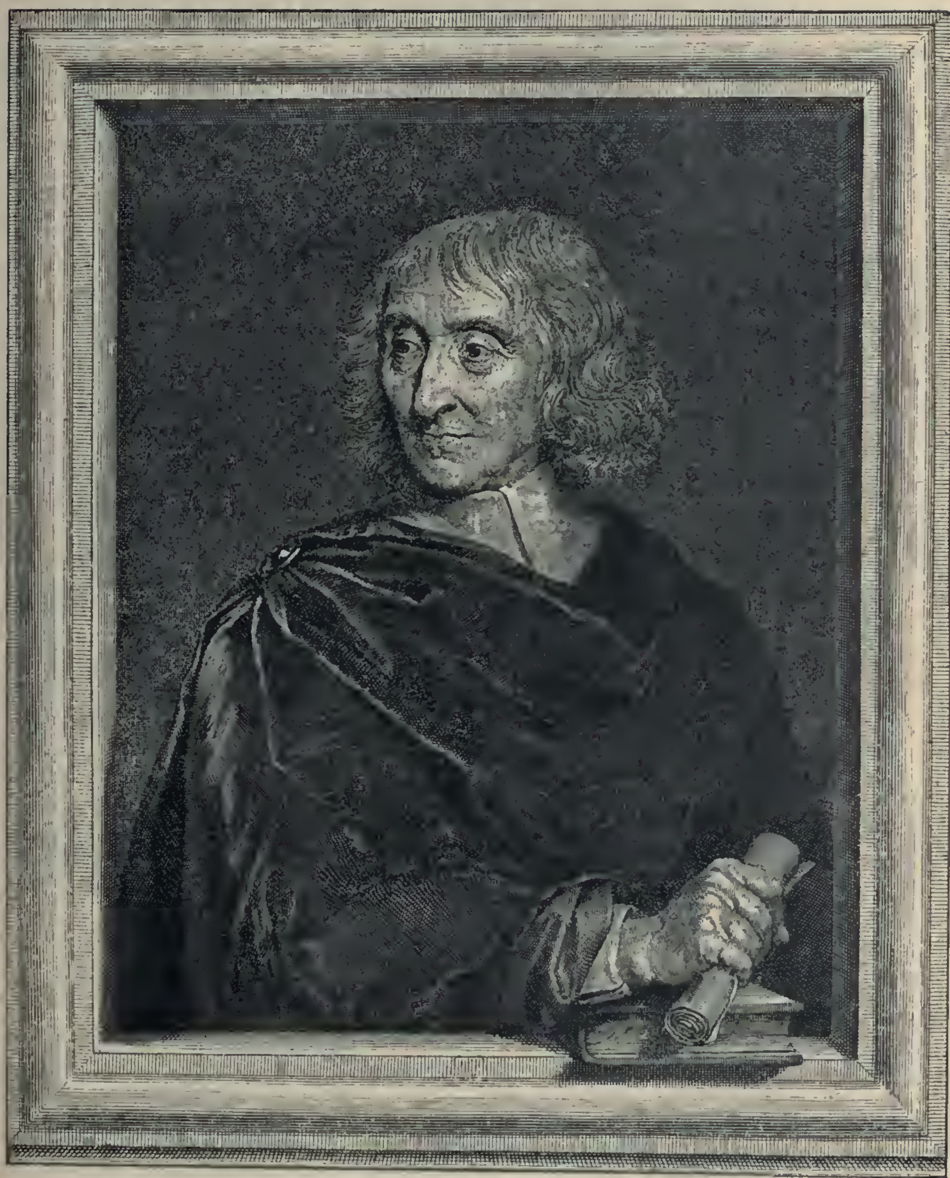
D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.

se fonder, et c'est alors que nous le voyons mettre ses deux filles en pension à Port-Royal. A l'exemple des *Messieurs*, dont les *Petites Écoles* ont été si célèbres, les religieuses avaient installé dans l'intérieur de leurs monastères de Paris et des Champs de véritables pensionnats, et elles élevaient là des jeunes filles dont quelques-unes demeuraient ensuite comme novices et comme religieuses, tandis que les autres rentraient dans le monde et se mariaient. Les deux filles de Champaigne n'étaient nullement destinées par leur père à la vie monastique, mais la cadette, qui se nommait Françoise, mourut avant la fin de ses études, et l'aînée, appelée Catherine, déclara qu'elle se sentait appelée à la vie religieuse [1]. Le cœur du pauvre père fut de nouveau déchiré; Catherine était alors son unique enfant, car son fils Claude, qui donnait, dit-on, les plus belles espérances, venait de lui être enlevé en 1650 ou en 1654 par une catastrophe soudaine. Ce jeune homme fit une chute qui lui fracassa la tête, et mourut des suites de sa blessure. Après s'être vu entouré d'une brillante famille, Philippe de Champaigne allait donc se trouver seul au monde. Toutefois il ne contraria pas les volontés de sa fille : Catherine prit l'habit de postulante le 8 août 1656, elle fit profession le 14 octobre de l'année suivante, et reçut le nom qu'elle ne cessa plus de porter, celui de sœur Catherine de Sainte-Suzanne.

Philippe de Champaigne et Port-Royal étaient unis par des liens plus forts que jamais. Aussi ne faut-il pas s'étonner si le peintre fit don à ce monastère, en 1659, des petits domaines de Videlles et de Mondeville, qui provenaient de la succession de sa femme, et qui sans doute représentaient la dot de sœur Catherine de Sainte-Suzanne [2]. On est encore moins surpris de voir un si grand artiste mettre pour ainsi dire son génie au service d'une communauté qu'il révérait et qu'il aimait entre toutes. En 1648, l'année même où ses deux filles entrèrent comme pensionnaires à Port-Royal, Champaigne fit le portrait de la mère Angélique, une œuvre d'art incomparable et un véritable tour de force, car le

1. Je croirais volontiers que le portrait de jeune fille inscrit au Louvre sous le n° 1942 représente l'une des deux filles du peintre; les petites mains sont jointes d'une manière significative, et l'on ne voit pas pourquoi l'artiste aurait peint dans l'attitude de la prière une autre que son enfant; en 1662, lorsqu'il fit, en vue de l'*ex voto* du Louvre, le portrait de sa fille, il lui fit joindre les mains d'une manière identique.

2. Voir Stein, *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal. (Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements, 1891.)*



PORTRAIT DE ROBERT ARNAULD D'ANDILLY,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.
D'après une épreuve de la gravure de G. Édelinck.

peintre a pris plaisir à accumuler les difficultés; il a représenté une femme sans cheveux, sans taille et sans mains, avec un grand voile noir qui cache les oreilles et une guimpe qui monte jusqu'au menton. Quel est l'artiste qui consentirait à faire un portrait dans ces conditions? Celui de la mère Angélique est au rang des plus beaux que l'on puisse imaginer; la bouche est d'une finesse merveilleuse, les yeux semblent poursuivre le spectateur; on voit à plein sur ce visage les nobles sentiments qui animaient la « grande Angélique », la sœur du grand Arnauld.

Vinrent ensuite, à différentes époques qu'il ne serait pas aisé de déterminer, les portraits de Saint-Cyran et de Singlin, les confesseurs de Port-Royal; d'Antoine Arnauld, de Robert Arnauld d'Andilly, d'Antoine Lemaître, l'illustre avocat devenu solitaire; de Lemaître de Saci, le traducteur de la Bible; de M. Hamon, médecin de Port-Royal; de plusieurs religieuses de la famille Arnauld, du duc de Roannès, ami de Pascal, et bien d'autres encore qui ornent aujourd'hui nos Musées ou qui se cachent dans quelques collections particulières. Il en manque malheureusement un, celui de Blaise Pascal, et l'on ne saurait dire pourquoi celui-là n'a pas été fait. Sans doute l'auteur des *Provinciales* et des *Pensées* poussait l'esprit de pénitence aussi loin que possible, et si les balais lui semblaient des meubles inutiles, il jugeait sans doute que les tableaux ne devaient point paraître chez un chrétien mortifié. Pascal refusa toujours de se laisser peindre; mais Pascal mort appartenait tout entier à sa famille et à ses amis; son visage fut moulé[1], un portrait fut exécuté, mais Champaigne n'en est pas l'auteur; c'est là un de ces petits mystères que la science contemporaine voudrait pouvoir pénétrer. Quel dommage qu'un artiste si religieux n'ait pas été amené à peindre et Pascal et son admirable sœur Jacqueline, la sœur de Sainte-Euphémie!

Les portraits de religieuses, de confesseurs, de solitaires et d'amis du dehors pouvaient servir à orner les réfectoires ou les parloirs d'une abbaye aussi régulière que l'était Port-Royal; mais on sait que les ordres religieux même les plus sévères décoraient leurs chapelles avec le plus grand luxe. Champaigne avait contribué à couvrir de peintures le sanctuaire des Carmélites du faubourg Saint-Jacques; il fit pour l'église et pour le chapitre du Port-Royal un certain nombre de tableaux reli-

1. Ce précieux moulage existe encore, *l'Art* en a donné une reproduction photographique il y a quelques années.



LA CÈNE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

(Musée du Louvre.) — D'après une épreuve de la gravure de Ab. Girardet.

gieux qui comptent parmi ses plus célèbres, une *Mater dolorosa* qui a été gravée, une *Annonciation*, une *Samaritaine*, et surtout cette *Cène* qui était jadis sur l'autel de Port-Royal des Champs. C'est une œuvre de premier ordre, au sujet de laquelle la critique a épuisé depuis longtemps toutes les formules de l'admiration, et dont la légende même a cru pouvoir s'emparer; elle mérite donc de nous arrêter un moment.

Autour d'une table rectangulaire, analogue à celle de Léonard de Vinci, sont groupés les douze disciples, et le divin maître, placé au centre de la composition, lève les yeux au ciel avant de prononcer les paroles de la consécration eucharistique. Tous les personnages sont costumés à la manière antique, et trois d'entre eux se distinguent des autres, saint Jean l'Évangéliste à la droite du Christ, saint Pierre à sa gauche, et Judas sur le devant; les uns et les autres considèrent attentivement leur maître. Pas un ornement dans cette salle sombre, la table même a été desservie; elle ne porte plus qu'un petit vase, et trois autres vases de dimension plus grande sont placés à terre [1]. On ne saurait imaginer une composition plus simple ni plus religieuse, elle méritait assurément de prendre place sur le maître-autel d'une église dédiée au Saint-Sacrement. Mais s'il en est ainsi, que devons-nous penser de ceux qui, comme l'abbé Grégoire, Sainte-Beuve et M. Charles Blanc, ont vu dans *la Cène* une collection de portraits ? Est-il admissible que le peintre se soit amusé à donner aux disciples les traits de ses amis particuliers, des plus célèbres docteurs ou solitaires de Port-Royal ? Poser une telle question, c'est évidemment la résoudre. Il n'est pas vrai que saint Jean soit peint sous les traits de l'avocat Antoine Lemaître, que l'abbé de Saint-Cyran ait servi de modèle pour le personnage de saint Pierre, que Pascal soit aisément reconnaissable à gauche du tableau; enfin c'est pousser la plaisanterie trop loin que de voir, sous la figure de Judas, Antoine Arnauld selon les uns, et La Motte Le Vayer suivant les autres. On n'avait plus au XVIIe siècle la naïveté qui permit aux primitifs de mettre des portraits dans les tableaux destinés aux églises; la mère Angélique et les autres religieuses de Port-Royal n'auraient point accepté *la Cène* de Philippe de Champaigne s'il avait été possible d'y reconnaître un seul des *Messieurs;* une semblable profanation les aurait indignées.

Placé d'abord sur l'autel de Port-Royal de Paris, sans doute aux

1. Ces vases ne figurent pas tous dans le grand tableau du retable de Port-Royal, mais on peut les voir dans le tableau 1929, qui est également au Louvre.



LA MÈRE AGNÈS ARNAULD, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.
D'après une gravure de Houlanger.

environs de l'année 1648, ce tableau fut transporté à Port-Royal des Champs lors de la séparation définitive des deux monastères. Il s'y trouvait en 1709; on le reconnaît parfaitement sur les gravures de Madeleine Hortemels représentant le sanctuaire de Port-Royal des Champs. Rapporté à Port-Royal de Paris en 1710, il y demeura quatre-vingts ans; c'est la Révolution qui l'en a tiré pour le placer au Musée des monuments français et ensuite au Louvre, où l'on peut voir en outre une réduction de ce tableau exécutée par Champaigne lui-même [1].

Les gravures de Madeleine Hortemels indiquent aussi comme se trouvant dans le chapitre de l'abbaye des Champs une autre toile de Philippe de Champaigne représentant la Vierge assise au pied de la croix et abîmée dans sa douleur, c'est une des œuvres les plus expressives du maître.

Mais de tous les tableaux que Philippe de Champaigne avait donnés à l'abbaye de Port-Royal, le plus célèbre est assurément celui qui est intitulé *les Religieuses*. Au dire des meilleurs juges, c'est le chef-d'œuvre de son auteur, et l'un des chefs-d'œuvre de la peinture française au XVIIe siècle; il a le rare privilège de faire naître l'émotion dans l'âme de ceux qui le contemplent, et Michelet ne pouvait le regarder sans se sentir remué jusqu'au fond des entrailles. Aussi n'est-ce pas une œuvre comme les autres; c'est un ex-voto, une de ces toiles que l'on suspendait jadis dans un sanctuaire vénéré après avoir reçu du ciel quelque faveur insigne. Le tableau de Champaigne dit à la postérité la joie et la reconnaissance d'un père qui croyait avoir miraculeusement recouvré son unique enfant. *Les Religieuses* ont leur histoire, et cette histoire, il est à propos de la raconter avec quelques détails, en laissant la parole à la propre fille du peintre, à sœur Catherine de Sainte-Suzanne.

Catherine de Champaigne, entrée à Port-Royal comme pensionnaire en 1648, ne voulut plus rentrer dans le monde où sa beauté l'aurait sans doute fait briller; elle devint successivement novice et religieuse au monastère de Paris. C'était, selon toute apparence, une femme de tête et de beaucoup d'esprit; on en pourra juger par le fragment d'interrogatoire

1. Cette réduction (n° 1929 du Catalogue) est fort intéressante à bien des égards; la gamme des couleurs n'est pas absolument la même, et elle est plus conforme au carton original (n° 483 des dessins); évidemment, c'est la grande toile qui est une répétition de l'autre, et il a fallu couper un pan sur la droite en raison des dimensions de l'autel de Port-Royal.



PORTRAITS DE LA MÈRE CATHERINE-AGNÈS ARNAULD

ET DE SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE, FILLE DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Par Philippe de Champaigne. (Musée du Louvre.) — D'après une épreuve de la gravure de G. R. Levillain, dans le *Musée Français*.

ci-dessous, interrogatoire qu'elle dut subir en 1661, lors de la première persécution de Port-Royal, et près d'un an après avoir été clouée sur une chaise longue par la parlaysie.



SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE,
D'après une copie.

INTERROGATOIRE DE SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE

D. Combien y a-t-il de temps que vous êtes professe ?

R. Il y aura quatre ans au mois d'Octobre.



MATER DOLOROSA, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

O vos omnes qui transitis per. viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

D'après une épreuve de la gravure de S. Benard.

D. Quel âge avez-vous ?

R. Vingt-cinq ans, Monsieur.

D. Combien y a-t-il que vous êtes paralytique ?

R. Près d'un an, Monsieur.

D. Comment cela vous est-il venu ?

« Je lui répondis qu'ayant été depuis longtemps sujette à quelques fluxions, que *(sic)* tout d'un coup le mal s'était arrêté sur ma jambe, et m'avait mise dans l'impossibilité de marcher.

« Il me dit ensuite : « Vous guérirez assurément ; vous êtes trop « jeune. » Je lui répondis que les médecins me le faisaient bien espérer.

D. N'avez-vous point de plaintes à faire, n'avez-vous rien à me dire ?

R. Monsieur, je n'ai de sujet de me plaindre que de moi-même.

D. Avez-vous bien des choses à dire de vous-même ? Êtes-vous bien méchante ?

R. Monsieur, je suis très imparfaite. (Je lui marquai ensuite quelques fautes....)

D. Quand vous avez dit quelques paroles à vos sœurs qui ne sont point assez dans la douceur, n'avez-vous point remarqué qu'elles s'en fâchent ? (C'était une des fautes que je lui avais dites.)

R. Non, Monsieur, cela ne m'a point paru. Je ne laisse pas néanmoins, lorsque j'ai reconnu la faute que j'ai faite, de leur en faire des excuses.

D. N'avez-vous point lu de livres mauvais et de la doctrine dont on parle..., et dans la confession, ne vous en a-t-on point parlé ?

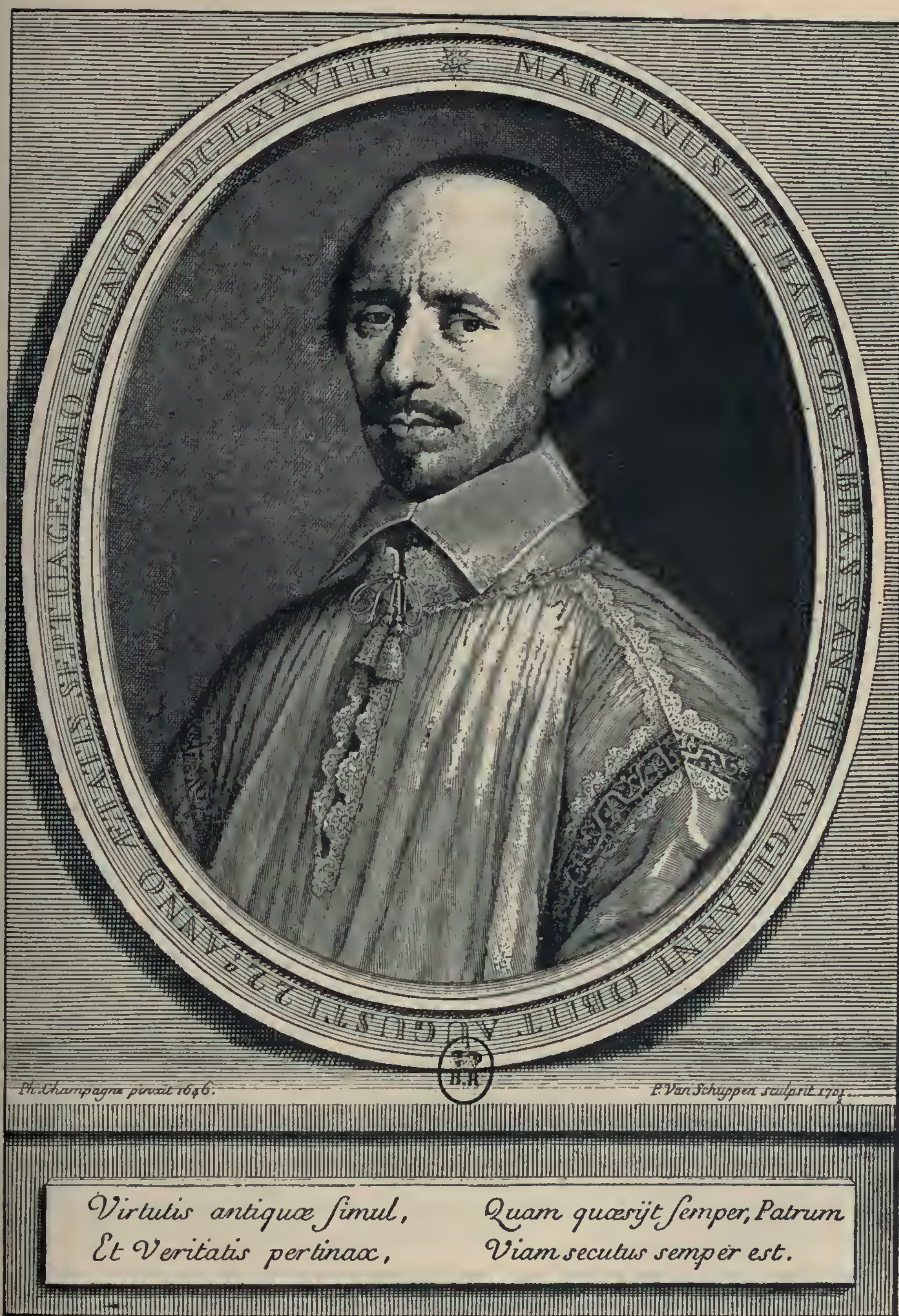
R. Jésus ! non, Monsieur ; je vous puis bien assurer que je ne me serais jamais faite religieuse si j'avais entendu tenir ici de ces sortes de discours.

D. Que pensez-vous de la grâce ? Ne vous a-t-on point parlé de son efficacité ? Qu'est-ce qu'il en faut croire ?

R. Jamais je n'ai été instruite là-dessus, et je n'y ai pas encore fait de réflexion. Je vous supplie, Monsieur, de me dire ce qu'il en faut croire.

« M. Bail prit la parole et dit : « Elle a peur de se couper. » J'avais grande envie de lui faire une bonne réponse là-dessus, mais je n'osai...»

Et l'interrogatoire continua ainsi quelque temps, pour se terminer de la manière suivante : « M. Bail lut son papier où il y avait : « La sœur « Catherine de Sainte-Suzanne, âgée de vingt-cinq ans, professe depuis



MARTIN DE BARCOS, ABBÉ DE SAINT-CYRAN, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de P. Van Schuppen.

« quatre ans, et paralytique depuis un an, dit qu'elle n'a jamais entendu « parler de ce que je leur dis. Elle croit qu'il faut avoir la grâce pour « faire de bonnes œuvres; qu'on peut résister à la grâce; que ceux qui « se perdent, c'est par leur faute, parce qu'ils résistent aux grâces de « Dieu; que Dieu donne sa grâce à tous ceux qui la lui demandent. Elle « n'a point de plaintes à faire de la maison, mais seulement d'elle- « même. Elle croit que Jésus-Christ est mort pour tout le monde. » M. le doyen, ajoute en finissant cette relation la sœur de Sainte-Suzanne, me demanda encore quelques particularités de mon mal, et puis m'assura fort que je guérirais. Ce furent ses dernières paroles[1]. »

Tel était, en juillet 1661, l'état de la fille de Philippe de Champaigne; on lui faisait espérer sa guérison, et néanmoins, depuis le 22 octobre 1660, elle était, comme dit une autre Relation, « sans pouvoir marcher en façon du monde, et contrainte de passer les jours et les nuits ou dans un lit ou dans une chaise. » Six mois plus tard, son état s'était encore aggravé. Saignées au nombre de trente en quatorze mois, purgations, fomentations, toutes les ressources de la médecine et de la chirurgie d'alors avaient été employées en vain, et les hommes de l'art finirent par abandonner une malade que la fièvre minait jour et nuit. « Mais enfin, sur la fin du mois de décembre, dit encore la Relation, la sœur qui avait soin de cette pauvre malade étant touchée de compassion pria la mère Agnès de faire une neuvaine pour elle, ce qu'elle eut assez de peine à obtenir, la mère croyant que Dieu la voulait en cet état de souffrance, puisqu'il ôtait aux remèdes humains le pouvoir de la guérir. Néanmoins elle le lui accorda à condition que ce serait plus pour lui obtenir la grâce de bien souffrir son mal que celle de sa guérison. Cette neuvaine commença le 29 décembre, et tant qu'elle dura, elle ne sentit aucun soulagement. Le jour des Rois, que la neuvaine devait finir, on l'avait portée à l'église sur les bras comme un enfant, ce qu'on faisait toujours, pour communier, et on la mena pendant vêpres dans une tribune qui est tout proche de la chambre où elle demeurait. A l'issue de vêpres, la mère Agnès s'approcha d'elle pour faire sa prière, pendant laquelle il lui vint un mouvement de confiance que cette pauvre fille serait guérie, quoiqu'elle ne l'eût point

1. Relations manuscrites des religieuses de Port-Royal. Ces Relations ont été imprimées au XVIIIe siècle.

espéré les jours précédents, et que même elle ne le demandât point à Dieu précisément.

« Après sa prière, la malade ne se sentit point soulagée, et elle eut même la nuit bien plus mauvaise qu'à l'ordinaire. Elle fut ainsi jusque vers les neuf heures, qu'on la leva dans une chaise ; mais à la préface de la messe, qu'elle entendait chanter de sa chambre, il lui vint en pensée d'essayer à marcher, s'appuyant d'abord aux meubles et aux murailles; mais voyant qu'elle marchait avec liberté, elle fut jusqu'au bout de la chambre sans oser en sortir, parce que l'étonnement où elle était d'un changement si merveilleux lui causa un si grand battement de cœur et un si grand froid par tout le corps, qu'elle ne savait ce qu'elle allait devenir. Elle se mit à genoux pour rendre grâces à Dieu et pour adorer le Saint-Sacrement à l'élévation de la messe sans aucune peine; elle se releva sans difficulté, et quelque temps après, la sœur qui avait soin d'elle étant revenue, elle se leva et fut de son pied trouver la mère Agnès à sa chambre pour l'assurer de cette merveille par sa propre vue devant qu'elle en fût avertie par le rapport des autres. Elle entendit ensuite une messe pendant laquelle elle fut presque toujours à genoux, et de là, elle descendit un degré de quarante marches pour aller devant le Saint-Sacrement et à la crèche, rendre grâces à Jésus-Christ. Toute la communauté s'y trouva parce que c'était l'action de grâces, et après avoir chanté une antienne pour remercier Dieu de cette insigne faveur, nous la vîmes avec étonnement marcher avec une entière liberté, et avec une facilité si grande, qu'elle aida même la mère Agnès à remonter ces 40 degrés, et depuis cette heure, elle continue à marcher fort librement, et sa santé se confirme de jour en jour. M. Champagne (*sic*), son père, par reconnaissance de cette guérison extraordinaire, et pour en conserver la mémoire, a donné à la maison le grand tableau qui est présentement au chapitre, où il a peint lui-même la mère Agnès et sa fille en la même posture où elles étaient l'une et l'autre en faisant la neuvaine ensuite de laquelle ce miracle arriva. »

Voilà, en quelques mots d'une extrême simplicité, l'histoire du chef-d'œuvre de Philippe de Champaigne. La guérison de sa fille, miraculeuse ou non, fut radicale; la sœur Catherine de Sainte-Suzanne vécut encore vingt-quatre ans[1], et ne cessa jamais de jouir d'une santé parfaite.

1. Elle mourut après son père et après son cousin J. B. de Champaigne, le 16 mars 1686, âgée de quarante-neuf ans et six mois.

Bien qu'elle eût été paralysée du côté droit de manière à ne pouvoir pas porter sa main à sa bouche, sa signature, dont j'ai plusieurs spécimens sous les yeux, est une des plus belles et une des plus fermes qui se puissent voir. Son admirable écriture lui valut même de devenir secrétaire de l'abbesse et de la communauté tout entière; à ce titre elle transcrivit la plupart des actes officiels qui furent signées par toutes les sœurs entre les années 1664 et 1669. Quatre ans après sa guérison, le 11 mars 1666, elle écrivait à son père une lettre qui se termine par ces

Soeur Marguerite de Sainte Irene Sœur Anne Marie de S.te Eulogie
Sœur Marguerite Agnes de S.te Julie Sœur Marie de S.te Benedicte
Soeur Françoise de Sainte Therese Sœur Jeanne Radegonde de sainte Fare
Sœur Louyse de Sainte Eugenie Soeur Françoise Madeleine de Sainte Julie
Sœur Jeanne de S.te Aldegonde Soeur Marguerite de Sainte Thecle
Soeur Marie de Sainte Agathe Sœur Jeanne de Sainte Apoline
Soeur Catherine de S.te Aldegonde Sœur Madeleine de Sainte Christine
Soeur Françoise de sainte Beatrice Sœur Antoinette Catherine de S.t Joseph
Sœur Geneviève de Sainte Dorothée Sœur Catherine de Sainte Eulalie
Sœur Marguerite de Sainte Luce Sœur Louyse de S.te Claire
Sœur Anne de Sainte Agathe Sœur Anne Julie de S.te Sincletique
Et moy Secretaire de nostre ditte Mere Abbesse & de la
Communauté Soeur Catherine de Sainte Suzanne.

SIGNATURE AUTOGRAPHE DE SŒUR CATHERINE DE SAINTE-SUZANNE, FILLE DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

mots : « J'ai bien de la peine à finir, mais il faut pourtant que je le fasse en vous disant pour conclure que la mère Agnès et ma sœur Angélique se portent bien, Dieu merci. Ce sont celles que vous connaissez plus particulièrement, et à qui vous savez que je suis plus redevable et plus obligée qu'à qui que ce soit. Leur santé ne peut être aussi grande que je le souhaite, et je voudrais leur avoir donné toute la mienne, qui est parfaite et entière[1]. »

On comprend que Philippe de Champaigne ait été au comble de la joie, et qu'il ait éprouvé le besoin de témoigner sa reconnaissance en chrétien sans doute, mais aussi en artiste. Il peignit donc le tableau qui

1. Lettre inédite.



PORT-ROYAL DES CHAMPS EN 1892.

Le Colombier, les Ruines de l'église, le nouvel Oratoire-Musée.

est au Louvre, et au lieu de représenter sa fille au moment de la guérison, il eut une idée de génie; il choisit, pour le fixer à tout jamais sur la toile, l'instant précis où la mère Agnès faisait cette dernière prière « pendant laquelle il lui vint, comme dit la Relation, un mouvement de confiance que cette pauvre fille serait guérie. » C'est ainsi que procèdent les grands artistes, et dès lors il est bien facile de s'expliquer et ce rayon de lumière qui pénètre dans l'humble cellule, et l'air inspiré de la mère Agnès et la sérénité qui brille sur le visage de la malade. Pour bien montrer qu'il s'agissait d'un ex-voto, et non d'une toile ordinaire, Champaigne a même peint sur la muraille une inscription latine dont voici la traduction : « La sœur Catherine Suzanne de Champaigne, atteinte d'une fièvre qui avait duré quatorze mois, qui lui avait paralysé la moitié du corps, et qui par la gravité de ses symptômes avait désespéré les médecins, s'étant mise en prière avec la mère Catherine-Agnès et ayant recouvré une santé parfaite, se donne de nouveau à Jésus-Christ, unique médecin des âmes et des corps. Philippe de Champaigne a peint ce tableau en témoignage d'un si grand miracle et de sa joie, l'an 1662. »

Toutefois l'artiste n'avait pas renoncé à tous ses droits, et j'en puis donner une preuve assez curieuse. Il n'est pas vrai que Champaigne ait représenté les deux religieuses « en la même posture où elles étaient l'une et l'autre en faisant la neuvaine ». En vue du tableau qu'il se proposait de peindre, il commença par faire des études préliminaires, et c'est ainsi que l'on a l'admirable portrait de la mère Agnès à genoux devant un crucifix. Il fit de même un portrait de sa fille dont les mains étaient jointes absolument comme celles de la mère Agnès. Quand il en vint à l'exécution définitive, l'artiste fut choqué du parallélisme par trop géométrique de ces quatre mains jointes, et il modifia son tableau, comme on en peut juger en considérant la gravure ci-jointe. La seule concession qu'il ait cru devoir faire aux profanes qui pourraient un jour contempler son œuvre, ce fut de placer sur la chaise de paille un livre en maroquin noir à tranche rouge, et sous les pieds de sa fille un coussin bleu ; tout le reste est gris, noir ou blanchâtre, à l'exception des croix pectorales qu'il fallait bien peindre en rouge.

Le tableau des *Religieuses* fut placé à Port-Royal des Champs, dans la salle du chapitre où se trouvaient également deux autres toiles représentant la *Mater Dolorosa* et *le Roi David;* il avait pour vis-à-vis dans cette salle un moulage en cire que l'on conserve encore et qui n'a rien

d'artistique, celui de la mère Angélique telle que la mort l'avait faite. C'est du moins ce que l'on peut conjecturer en étudiant une ancienne estampe qui a pour titre : *Cérémonie du jeudi saint dans le chapitre de Port-Royal des Champs*[1].

Philippe de Champaigne ne se crut pas quitte envers la mère Agnès et la communauté de Port-Royal : non content d'orner leur église, leur chapitre, leur réfectoire, où se trouvait entre autres tableaux un portrait de la mère Angélique, il rendit aux religieuses persécutées tous les services que ses brillantes relations le mettaient à même de leur rendre ; il fut leur consolateur et leur soutien, et nous le verrons consigner jusque dans son testament un témoignage de son affection profonde pour le monastère des Champs.

1. Ce moulage est aujourd'hui en la possession des religieuses de la congrégation de Sainte-Marthe, héritières des sœurs de Port-Royal et réunies à Magny-les-Hameaux, à une lieue des ruines de l'ancienne abbaye.





CHAPITRE IV

Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne. — L'oncle et le neveu.

On a vu dans un des chapitres précédents que Philippe de Champaigne, cruellement éprouvé en 1638 par la mort de sa femme, perdit encore, vers 1650 (d'autres disent en 1654, un contemporain disait même en 1642 [1]), le seul fils que lui eût donné Charlotte Duchesne. L'homme qui nous est apparu comme un père si tendre, quand il s'agissait d'une fille entrée au couvent, c'est-à-dire morte au monde et à sa famille, fut inconsolable sans doute ; toutefois il ne se laissa pas vaincre par le malheur ; tout en gardant pieusement le souvenir de son enfant, dont il ne paraît pourtant pas avoir fixé les traits sur la toile [2], il reporta son affection sur le fils de son frère, sur le jeune Jean-Baptiste de Champaigne, dont l'histoire est désormais inséparable de celle de son oncle. Cette histoire était fort mal connue jusque dans ces derniers temps, mais la science moderne commence à pénétrer les ténèbres épaisses dont la vie des artistes les plus célèbres était entourée jusqu'à ce jour [3].

Jean-Baptiste de Champaigne naquit à Bruxelles, comme son oncle, et fut baptisé aussitôt après sa naissance, le 10 septembre 1631, dans l'église Saint-Jacques sur Coudenberg. Son père, Evrard de Champaigne, frère aîné de Philippe, était maître tailleur à Bruxelles, et telle-

1. Guillet de Saint-Georges.

2. C'est, dit-on, après avoir perdu son fils que Ph. de Champaigne, au cours d'un voyage fait à Bruxelles, peignit pour l'archiduc Léopold, en 1656, un de ses tableaux les plus célèbres, *Adam et Ève pleurant la mort d'Abel*, aujourd'hui au Musée de Vienne.

3. Voir l'importante communication faite au Congrès des Sociétés savantes de 1891 par M. Alphonse Goovaerts, chef de section aux Archives générales du royaume, à Bruxelles. — *Réunion des Sociétés des beaux-arts*, année 1891, p. 526-555. — Nouvelle communication en 1892.



DOCTOR PARVULORUM

Quicumque ergo humiliaverit se, sicut parvulus iste, hic est major in regno cœlorum.

Tableau de Philippe de Champaigne, d'après une épreuve de la gravure de N. Pitau.

ment estimé de ses concitoyens qu'il fut élevé par eux aux plus hautes charges municipales, et devint même bourgmestre, c'est-à-dire maire



LE ROI SALOMON, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

« C'est Diev mesme qvi parle, et ce Prince est sa langve. »

D'après une épreuve de la gravure de G. Édelinck.

de la ville de Bruxelles. Jean-Baptiste avait à peine treize ans lorsque son oncle, informé sans doute de ses heureuses dispositions pour



LA MADELEINE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Remittuntur ei peccata multa quoniam dilexit multum.

D'après une épreuve de la gravure de N. de Plate-Montaigne (1651).

les arts du dessin, le fit venir à Paris, en 1644, et l'associa aux études de son fils Claude. A la mort de ce dernier, Philippe adopta son neveu, seul héritier de son nom; Jean-Baptiste se fit naturaliser français en 1655 et devint l'enfant chéri, le disciple, bientôt même le collaborateur du grand maître.

En 1658, à l'âge de vingt-sept ans, il fit un voyage en Italie, et le fait est curieux à noter; il tendrait à prouver que Philippe de Champaigne regrettait de n'avoir pu faire ce voyage au temps de sa jeunesse, et comprenait que le talent d'un grand artiste doit nécessairement s'alimenter à la flamme pure de l'antiquité classique. Ce voyage fut pourtant d'assez courte durée; Jean-Baptiste était de retour en 1659, et c'est probablement à sa considération, pour le lancer, comme on dirait aujourd'hui, que l'ancien décorateur du Luxembourg et du Palais-Royal accepta de peindre les appartements de Louis XIV au château de Vincennes. Il avait terminé depuis quelque temps déjà les travaux qu'il exécutait dans les appartements d'Anne d'Autriche au Val-de-Grâce; le règlement de ces travaux est en effet du 1er septembre 1657 [1], et l'on sait qu'au XVIIe siècle la cour ne se hâtait pas de payer les gens qu'elle faisait travailler.

La décoration du Val-de-Grâce était exclusivement religieuse et en harmonie parfaite avec les sentiments de la reine mère comme avec ceux du peintre. C'étaient des scènes de la vie de saint Benoît, des portraits plus ou moins authentiques d'impératrices et de reines saintes. Il n'en pouvait être de même au château de Vincennes, car il s'agissait de décorer les appartements d'un jeune prince de vingt et un ans, qui ne témoignait pas un goût très vif pour la peinture sévère. Philippe de Champaigne accepta néanmoins, sauf à poser sans doute ses conditions, à stipuler, par exemple, qu'il n'aurait pas à peindre des Vénus, des Adonis ou des Grâces, enfin qu'il ne représenterait pas non plus des personnages trop peu vêtus. Il fit, en effet, comme autrefois au Palais-Cardinal, de l'histoire allégorique; il représenta différentes scènes de la paix des Pyrénées, conclue cette année-là, et sans doute on voyait sur

1. Jal, *Dictionnaire critique*, article Champaigne. Il ne reste absolument rien de ces peintures; l'appartement est occupé aujourd'hui par les bureaux de l'officier principal. Je crois reconnaître une des scènes de la vie de saint Benoît dans le beau tableau qui est actuellement dans une petite chapelle, à gauche du sanctuaire, et qui représente le saint en prière, les mains levées au ciel. Il existe au Musée de Versailles des copies de ces différents tableaux.



D'après une épreuve de la gravure de N. de Plate-Montaigne, reproduisant la peinture de Philippe de Champaigne.

la toile ce que La Fontaine aimait encore à se figurer trente-cinq ans plus tard.

Je m'imagine voir avec Louis le Grand
Philippe quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conférence [1].

Les travaux furent conduits avec une très grande activité, car Louis XIV n'aimait pas beaucoup à attendre ; aussi Champaigne dut-il s'associer un grand nombre de « compagnons » qui travaillèrent sous ses ordres et d'après ses dessins ; il fut à vrai dire l'entrepreneur des ouvrages de peinture et de décoration artistiques du château de Vincennes. Tout était fini moins de deux ans après le commencement des travaux, et Philippe de Champaigne, après avoir dressé tous ses mémoires, ses « parties » comme l'on disait alors, écrivit à Colbert, en 1661, pour tâcher d'en obtenir le prompt règlement. On conserve à la Bibliothèque Nationale les deux lettres autographes qu'il écrivit en cette circonstance ; elles méritent d'être reproduites intégralement, avec l'orthographe du manuscrit, car elles sont fort curieuses à tous les points de vue. Elles font assez bien connaître leur auteur, un Flamand qui, après trente ans de séjour à Paris, et même à la cour, écrivait un français si particulier et si peu correct. Elles montrent en outre, et ceci est plus important, dans quelles conditions d'infériorité, de domesticité même, se trouvaient alors vis-à-vis des ministres et de leurs commis les plus grands artistes comme les plus admirables écrivains, Philippe de Champaigne comme Jean-Baptiste Poquelin de Molière ou Pierre Corneille.

« A Paris, ce premier may 1661.

« Monsieur, nous auons entièrement acheué l'ouvraige des peintures et dorures, que vous m'auez faict L'honneur de me commander, dedans le département du Roy à Vincenne, qui montent ensamblement à la somme de 35,238 liures 10 soulz. Surquoy nous auons resu 19,000 liures. Je vous suplie tres humblement de m'ordonner quelque somme pour m'aider a satisfaire mes gens qui me pressent fort, en attendant mes parties, que j'ay dressé, seront arrestées. Je vous prie de me pardonner la liberté que je prends de vous escrire, mais la nécessité mi contrint,

1. La Fontaine, *les Deux Chèvres*



S. BERNARDUS, DOCTOR ECCLESIÆ, DEI ET DIVINÆ TRADITIONIS DISCIPULUS.
Tableau de Philippe de Champaigne, reproduit d'après une épreuve de la gravure de Morin.

pour ma part, je ne vous seré jamais importun, parce que j'ay L'honneur de connoître vostre générosité par les témoignages que vous m'auez fait L'honneur de me faire resentir dedans l'occasion, qui m'obligent particulièrement d'estre de tout mon cœur, Monsieur, vostre tres humble et très obligé serviteur.

« P. DE CHAMPAIGNE. »

P de Champaigne

SIGNATURE DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.
(Extraite du Dictionnaire de Jal, édité par la maison Plon.)

Colbert ne se hâta pas de donner satisfaction au peintre qui lui avait écrit cette lettre ; il agit même avec lui comme on ferait avec un entrepreneur de plomberie, de couverture ou de fumisterie, il mit les mémoires entre les mains des architectes, et prétendit obtenir des rabais considérables ; les peintures d'un Philippe de Champaigne lui paraissaient pouvoir se payer à tant la toise, et le moins cher possible. Aussi reçut-il deux mois plus tard la lettre que voici :

« A Paris, ce 28e juillet 1661.

« Monsieur, je pren la liberté de vous escrire ce mot pour vous suplier tres humblement de me faire faire justice de mes ouraiges que j'ay faict à Vinceinne au département du Roy, par vostre ordre. J'ay apris que vous auez mis mes parties entre les mains de quelques personnes pour les aretter, que je crains fort qu'il me trettent mal, parce qu'il ne consideront pas que je les ay mis a vn pris très bas ou il ny a pas grand chose a retraencher a cause que vous m'auiez faict l'honneur de me temoigner de desirer scauoir auec sinserité la depense, ce que j'ay faict avec toute la fidelite possible, a cause de la confience que vous temoignat auoir en moy. Je vous prie de considerer ausy que les hommes de journee n'ont jamais tant gainné que l'annee passee, ne permettez donc pas que je me troiue trompe et frustre de la justice que vous ne deuiez [refuser ?] a personne, apres vne fatigue semblable et un trauail cy grand, que je vous suplie de considerer et de distinguer les



JEAN-BAPTISTE COLBERT, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nanteuil, tirée de la Collection de M. Bouillon.

ouraiges d'auec les ouraiges. Je vous parle avec sincerité, cy l'on faict monter mes ouraiges moins que à trante deux ou trante trois mille liures, je ne suis point satisfaict; le gain ne ma pas porte a le faire, mais le desir seul de vous temoigner l'jnclination que jay pour vostre seruice. Je vous prie donc que la justice ne soit pas denié a cheluy qui sera toute sa vie, Monsieur, vostre tres humble et tres obeissant seruiteur.

« P. de Champaigne. »

Forcé ainsi dans ses retranchements par l'avarice du gouvernement, le peintre sacrifiait ses propres honoraires; il abandonnait environ 3,000 francs qui en feraient aujourd'hui 10,000, et se réduisait à demander de quoi payer les subalternes qu'il avait employés. C'est ainsi qu'on travaillait jadis pour les grands et même pour les rois, et nous avons vu ce que devenaient ensuite ces peintures, fruit du travail et parfois du génie; la pioche des maçons les réduisait en poussière. Champaigne obtint-il pour lui et pour les autres « ouvriers » du château de Vincennes la somme qu'il demandait? Nul aujourd'hui ne saurait le dire. On ne sait pas davantage quelle fut au juste la part de collaboration de Jean-Baptiste; elle put être assez considérable, puisqu'il n'avait pas moins de vingt-huit ans en 1659; et ce que nous connaissons de son œuvre personnelle nous autorise à croire qu'il prit de très bonne heure le faire particulier de son oncle. Suivant toute apparence, Philippe peignit surtout les têtes et les mains des personnages; pour les draperies et autres accessoires, bien qu'il les négligeât moins que personne, il s'en remit à Jean-Baptiste, qu'il savait très capable de bien rendre sa pensée.

La décoration de Vincennes terminée, le jeune peintre fit à Bruxelles, si nous en croyons son plus ancien biographe, Guillet de Saint-Georges, un séjour de quelque durée. C'est alors qu'il aurait peint pour différentes églises de sa ville natale des tableaux religieux, une *Assomption*, qui fut placée dans l'église Sainte-Gudule et qui est maintenant au Musée de Bruxelles, une *Décollation de saint Jacques-le-Majeur*, et une toile représentant *l'Impiété des juifs sur l'hostie*.

Jean-Baptiste portait avec honneur un nom célèbre dans les arts; l'Académie royale de peinture, dont Philippe de Champaigne avait été un des douze fondateurs en 1648, l'admit dans son sein en 1663. Il avait présenté comme morceau de réception *Hercule couronné par la vertu*



MADONE, PAR JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nicolas Pitau, du Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque Nationale.

et triomphant du vice[1]. Vers la même époque, il fut chargé de peindre, au Val-de-Grâce, la demi-coupole de la chapelle du Saint-Sacrement, et cela au moment même où l'illustre Mignard peignait cette *Gloire du Dôme* que Molière a célébrée en vers. On ne saurait établir une comparaison quelconque entre les deux œuvres, car la fresque de Jean-Baptiste de Champaigne est assez grise de ton; elle représente simplement un Christ vu à mi-corps et tenant une hostie dans la main droite; autour de lui sont des anges qui l'adorent. La tête du Christ est fort belle d'ailleurs, et elle fait bien pâlir le grand tableau du *Sacré-Cœur*, que l'on a eu le mauvais goût de placer sur l'autel, immédiatement au-dessous de la demi-coupole.

En 1667, la vie si calme de l'oncle et du neveu fut un moment troublée, mais d'une manière heureuse cette fois : Philippe de Champaigne maria Jean-Baptiste, alors âgé de trente-six ans, avec sa propre filleule, nièce de sa femme, et petite-fille du peintre Duchesne. Des pièces d'archives récemment découvertes permettent d'entrer à ce sujet dans quelques détails; on y voit combien étaient grandes la modestie et la simplicité de ces hommes épris d'idéal, de ces artistes en renom. Dans la vie ordinaire, ils pensaient et agissaient comme de véritables bourgeois; ce sera le cas de Racine, dix ans plus tard; ce fut alors celui de Philippe de Champaigne et de son neveu.

La jeune épousée se nommait Geneviève Jehan[2]; elle apportait une dot de 18,000 livres tournois, environ 50,000 francs de notre monnaie, et le futur recevait de son oncle un titre de rentes de 375 livres. Parmi les personnes qui signèrent au contrat, on remarque en première ligne Claude Jehan, juré vendeur et contrôleur de vins, père ou frère de la jeune fille; viennent ensuite un chirurgien, un conseiller du roi, un greffier en chef de la chambre des comptes, un bourgeois de Paris, un peintre du roi, Nicolas de Plate-Montaigne, et enfin, ce qui est tout à fait caractéristique, deux conseillers à la cour des aides, Jean Angran et Jean Hamelin, fort attachés l'un et l'autre à la doctrine de Port-Royal. L'oncle et le neveu partageaient donc les mêmes sentiments; Jean

1. D'autres disent en 1671; l'opinion de Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie, me paraît devoir faire autorité.

2. On peut voir, au *British Museum*, un dessin représentant les profils accolés de Jean-Baptiste de Champaigne et de sa femme; il est daté de 1677, dix ans après le mariage. (Communication de M. Goovaerts à la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, de 1892.)



PHILIPPE VLEUGHELS, PAR JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de N. de Larmessin, appartenant à la Chalcographie nationale du Musée du Louvre.

Baptiste était lui aussi ce que Sainte-Beuve appelle un « ami du dehors », un de ceux qui tâchaient de secourir les religieuses de Port-Royal, poursuivies alors par la haine des jésuites et privées de sacrements, même à la mort.

Le mariage de Jean-Baptiste de Champaigne est du 3 mai 1667; quelques jours plus tard, la riche corporation des orfèvres de Paris faisait placer dans le chœur de Notre-Dame une grande composition de lui, *la Lapidation de saint Paul*, aujourd'hui au Musée de Nantes. Quelques mois plus tard, il recevait une importante commande du roi; il était appelé à décorer, de concert avec son oncle, les appartements que Louis XIV faisait disposer aux Tuileries pour le Dauphin. Les architectes bouleversèrent alors une partie de ce palais, l'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance [1], et à coup sûr ils sacrifièrent d'anciennes peintures pour laisser le champ libre aux doreurs et aux décorateurs. Étant donné le goût pour la mythologie qui régnait alors, on crut bien faire en couvrant les murs et les plafonds de cet appartement de peintures représentant quelques scènes de l'éducation d'Achille, et Philippe de Champaigne, chargé de diriger les travaux, dut se soumettre aux exigences de ce programme. Aussi passa-t-il bien volontiers la palette à son neveu; on ne cite guère de Philippe que le plafond de la chambre à coucher, représentant *Achille confié au centaure Chiron*; les autres plafonds étaient l'œuvre exclusive de Jean-Baptiste; il avait peint *Achille plongé dans l'eau du Styx*, *Achille déguisé en fille*, *Hercule sur le mont Œta*. *L'Aurore* enfin avait orné l'alcôve du jeune prince. Les panneaux représentaient quelques épisodes, *le Tir de l'arc*, *la Course des chars*, etc., le tout peint, à coup sûr, avec une réserve qui dut charmer l'austère Montausier, gouverneur du Dauphin et Bossuet son précepteur. Les comptes des bâtiments du roi portent la mention de 35,000 francs environ qui furent payés, « pour les ouvrages de peinture aux Tuileries », tantôt « au sieur Champaigne », tantôt « au sieur Jean-Baptiste de Champaigne », ce qui ne permet pas d'établir assez nettement s'il s'agit de l'oncle ou du neveu.

Les travaux de Versailles, séjour de prédilection du roi, interrompirent en 1670 ceux des Tuileries; mais Jean-Baptiste fut aussitôt appelé à décorer le nouveau palais; il peignit le salon de Mercure où l'on peut

1. C'est à ce moment que disparurent les gracieux campaniles de Philibert Delorme.



JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE ET GENEVIÈVE JEHAN, SA FEMME (1677).

Dessin exécuté par J. B. de Champaigne en 1677 et appartenant au *British Museum.*

Ces portraits, publiés pour la première fois dans le volume de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements* en 1892, nous ont été communiqués obligeamment par M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

voir encore deux compositions allégoriques représentant les siècles de Ptolémée Philadelphe et d'Auguste. Marie-Thérèse lui demanda aussi, en 1680, quelques tableaux pour sa chapelle domestique; on y remarquait un plafond représentant *Sainte Thérèse*, une des deux patronnes de la reine.

Ainsi Jean-Baptiste de Champaigne, que l'on s'accoutume trop volontiers à considérer comme un des collaborateurs de son oncle, était beaucoup plus personnel et plus indépendant qu'on ne l'a cru. Il avait son appartement et son atelier à une certaine distance de la rue des Écouffes; il habitait dans l'île Saint-Louis, et les notables de sa paroisse l'élurent marguillier de Saint-Louis-en-l'Isle; bien leur en prit, car le crédit du peintre à la cour valut à la fabrique un don de 1,000 écus, octroyé par le roi. Sage et religieux, il se consacrait exclusivement à la peinture sévère, et comme son oncle il faisait quelques portraits. C'est pour lui et pour sa jeune femme que Philippe peignit, en 1668, le beau portrait du Louvre qui était destiné, dans sa pensée, à leur rappeler les traits d'un oncle bien-aimé.

Quant à Philippe, depuis longtemps déjà il se consacrait d'une manière à peu près exclusive à la peinture religieuse. Paroissien de Saint-Gervais, il fit pour cette église, en 1651, dit-on, une suite de grands dessins, de cartons, d'après lesquels la fabrique fit exécuter des tapisseries relatant la vie et la légende des martyrs Gervais et Protais, les deux patrons de la paroisse. L'histoire de ces tapisseries est trop curieuse et trop instructive pour ne pas être rapportée avec quelque détail. Elles n'étaient pas exposées dans l'église d'une façon permanente; on les conservait roulées dans une sacristie ou dans un magasin, et les jours de grandes fêtes seulement elles apparaissaient aux yeux des fidèles. Survint la Révolution : les tapisseries furent alors hissées dans les greniers de l'église, et on les a retrouvées de nos jours, en 1874. Elles avaient attiré l'attention des maçons employés à restaurer l'église, ils les jugèrent très commodes, en raison de leur épaisseur, et elles servirent d'auges pour gâcher du plâtre. Achetées par un particulier, puis réclamées par l'administration préfectorale, qui les obtint à la suite d'un procès, les tapisseries de Saint-Gervais sont aujourd'hui en sûreté, à Auteuil, dans les beaux magasins de la Ville de Paris [1].

1. On en trouvera la reproduction photographique dans l'*Inventaire des œuvres d'art de la Ville de Paris*.



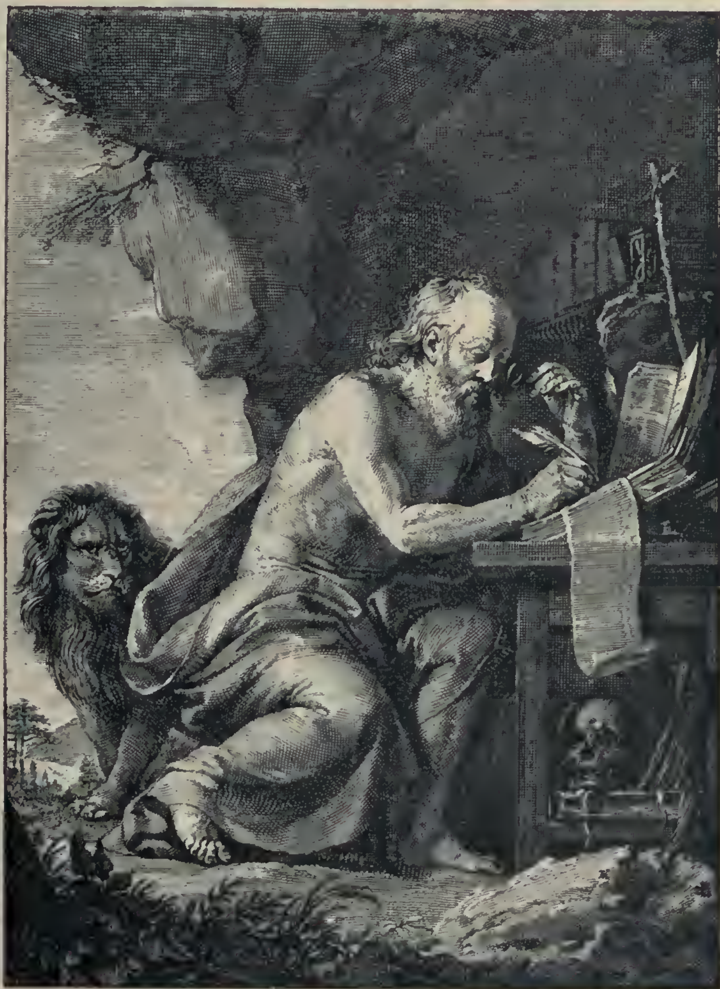
SAINT SULPICE LE DÉBONNAIRE, PAR JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nicolas Pitau,

Philippe de Champaigne travailla en outre, tantôt seul, tantôt avec son neveu ou avec d'autres peintres, à orner un assez grand nombre d'églises. Une des chapelles latérales de Saint-Séverin, fort mal éclairée malheureusement, est de lui tout entière. Le tableau récapitulatif que l'administration préfectorale a fait dresser à la suite de son *Inventaire des œuvres d'art de la Ville de Paris* fournit au sujet de Philippe de Champaigne les indications suivantes. A Saint-Eustache, les vitraux exécutés par Soulignac ont été faits d'après des cartons du maître. A Saint-Leu, dans la rue Saint-Denis, se trouve un tableau de lui, représentant *Saint François de Sales sur son lit de mort*. On montre à Saint-Roch un *Christ* attribué à Champaigne; à lui encore sont attribués deux tableaux de l'église Notre-Dame de Bonne-Nouvelle, *Henriette d'Angleterre* et *Anne d'Autriche*. Un *Christ au tombeau* peint sur bois et conservé à Saint-Médard, paroisse de Philippe de Champaigne durant quelques années, passe également pour être de lui. Saint-Gervais, dont il fut paroissien durant quarante ans, possède encore un *Christ en croix* qui est de lui; Saint-Paul-Saint-Louis, Saint-Étienne du Mont, et enfin l'église de Malakoff ont également des tableaux de Philippe de Champaigne, représentant *Sainte Isabelle*, *la Manne dans le désert* et *la Fuite en Égypte*.

C'est tout ce qui reste aujourd'hui dans les églises de Paris; un contemporain du peintre, Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie royale de peinture, mentionnait beaucoup d'autres toiles, dont trois à Saint-Germain-l'Auxerrois, une à Sainte-Croix de la Bretonnerie, une à Saint-Honoré, une à Sainte-Opportune, une à Saint-Merry, sans compter une multitude de compositions éparses dans les couvents, chez les Oratoriens, chez les Chartreux, chez les Jésuites, chez les Minimes de la place Royale, à l'hospice des Incurables, etc. Les cathédrales de Rouen et de Soissons, l'église de Gaillon, l'hôpital de Pontoise, l'abbaye de Saint-Cyran, des chapelles privées dans les châteaux ou dans les hôtels possédaient également des sujets religieux peints par Philippe de Champaigne; et les listes qu'on en pourrait dresser sont nécessairement très incomplètes. Comme ces peintures étaient rarement signées, comme toutes ne sont pas des chefs-d'œuvre, il est probable que plusieurs attributions sont fausses, que l'on assigne au peintre des compositions qui ne sont pas de lui, et que plusieurs des siennes demeurent anonymes ou sont attribuées à d'autres. L'incurie de

nos aïeux était si grande qu'ils n'ont jamais songé à faire un inventaire sérieux de leurs richesses artistiques ; on ne saura jamais sans doute à



SAINT JÉROME, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

Quantum quisque timet, tantum fugit.

D'après une épreuve de la gravure d'Édelinck.

quels travaux purent être employées tant d'années de méditations silencieuses, de véritable recueillement. Qui travaille prie, dit un proverbe ; durant les trente dernières années de sa vie, Philippe de Champaigne

ne cessa pour ainsi dire pas de prier le pinceau à la main, et nous devrions avoir de lui des centaines de tableaux. Que sont-ils devenus ? où se cachent-ils, s'ils existent encore ? Ne finira-t-on pas par faire une enquête générale qui nous apprendra où sont, entre tant de belles œuvres, celles qui ont échappé aux incendies et aux révolutions ?





CHAPITRE V

Dernières années de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne (1668-1674-1681).

Philippe de Champaigne était d'une complexion robuste, et la régularité de sa vie contribuait à lui assurer une santé parfaite ; c'est ce qui explique l'extrême fécondité de son pinceau durant l'âge viril. Mais vers 1668, au moment même où, à l'exemple de Nicolas Poussin et de tant d'autres, il fit son propre portrait, la vieillesse commençait à s'appesantir sur lui. Il avait alors soixante-six ans. Contemplons au Louvre cette admirable peinture : l'intelligence subsiste tout entière et le regard est plein de feu, mais la chevelure est grisonnante, et l'on peut être sûr que vingt ans avant Bossuet, Philippe de Champaigne se sentit « averti par ces cheveux blancs du compte qu'il aurait à rendre ». Il avait alors la consolation de savoir sa fille au comble de la joie, car la paix religieuse avait été rendue à Port-Royal par le pape Clément IX ; il vivait en parfaite intelligence avec son neveu et avec sa nièce, dont le seul chagrin était alors de n'avoir point d'enfants ; il avait acquis par son travail une véritable aisance ; il pouvait donc s'appliquer à lui-même la devise qui se lit au bas de l'une de ses plus belles œuvres, au bas du portrait de Robert Arnauld d'Andilly : *Quam dulci senet quiete!* (Combien est doux le repos de sa vieillesse !)

Philippe de Champaigne, qui fut toujours, au dire de ceux qui l'avaient connu, le désintéressement même, renonça d'assez bonne heure aux commandes officielles et aux décorations de palais ; on ne voit pas qu'il ait travaillé à Versailles. Il cessa également de faire des paysages, et l'on citerait de lui bien peu de portraits postérieurs à 1668. Mais il continuait à peindre, pour son édification et pour celle des autres, des sujets religieux ; il dessinait pour les libraires de beaux fron-



LE CHANCELIER MICHEL LE TELLIER.

D'après le portrait par Philippe de Champaigne, qui fait partie de la Collection de M. Delcurrou, premier président de la Cour d'appel de Bordeaux.



LE CHANCELIER MICHEL LE TELLIER, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de R. Nanteuil, tirée de la Collection de M. Delcurrou, premier président de la Cour d'appel de Bordeaux.

tispices, tel qu'avait été, en 1643, celui de *la Fréquente Communion* d'Arnauld, tel que fut, en 1667, celui du *Nouveau Testament de Mons.* Certains de ses ouvrages sont bien d'un homme qui pense aux vérités éternelles; on s'en convaincra si l'on jette les yeux sur cette composition d'un réalisme si puissant dans laquelle le grand artiste a placé sur une même table une affreuse tête de mort, une montre ouverte et des fleurs qui vont se flétrir.

Mais il ne faut rien exagérer, car, en fin de compte, Philippe de Champaigne n'est pas un Fra Angelico ; il ne fut jamais au nombre des solitaires, des grands ascètes de Port-Royal, et l'on ne voit pas qu'il ait songé, pour respirer le même air que sœur Catherine de Sainte-Suzanne, pour prier au son de la même cloche, pour assister enfin aux mêmes offices chantés par elle et par ses compagnes, à renoncer au monde, à se confiner dans la ferme des Granges de Port-Royal. Loin de là, il continuait à mener, au milieu des siens, une existence paisible, et même il exerçait des fonctions publiques : il était peintre du roi et recteur de l'Académie royale de peinture. On a vu, dans un des chapitres précédents, qu'il avait été, en 1648, un des fondateurs de cette Académie ; les procès-verbaux qui nous en restent, et qui ont été publiés naguère, attestent qu'il prenait très au sérieux son rôle de professeur et de recteur.

L'Académie de peinture, telle qu'elle avait été constituée en 1648 par Philippe de Champaigne et par ses amis, ne ressemblait pas à l'Académie française ou à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, ou même à notre Académie des Beaux-Arts. C'était à la fois une société de peintres choisis parmi les plus distingués, une école où se formaient de jeunes artistes, et une salle de concours où l'on exposait des œuvres qui se disputaient des prix. Les membres de cette Académie faisaient même à tour de rôle des conférences sur les choses de leur art, et l'on a conservé dans les procès-verbaux le souvenir de celles qu'avaient faites Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne. Philippe parla un jour sur le tableau du Titien qui a pour sujet : *Jésus porté au tombeau*, et quel que soit le génie du peintre vénitien, l'auteur de l'admirable *Christ au tombeau*, qui est au Louvre, avait qualité pour le juger en connaissance de cause. Une autre fois Champaigne prit pour thème de sa conférence des toiles de Nicolas Poussin, la *Rébecca* et le *Moïse sauvé des eaux*. Il parla de même sur *l'Enfant Jésus* du Titien et sur



PORTRAIT DE MICHEL LE THELLIER (*sic*), PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Delcurrou, premier président de la Cour d'appel de Bordeaux.

l'Enlèvement de Déjanire du Guide, et ces conférences devaient avoir un intérêt très vif, car elles étaient, comme nous dirions aujourd'hui, contradictoires; la politesse exquise qui régnait en souveraine dans ces réunions n'empêchait pas les opinions les plus opposées de se faire jour, et les toiles dont on discutait ainsi les mérites étaient exposées dans la salle des conférences.

En 1682, Colbert assistant à l'une des séances de l'Académie de peinture, on lut devant lui une conférence faite en 1668 par Philippe de Champaigne, et le ministre se plut à rendre hommage à ce maître, mort depuis huit ans. Au début de cette conférence, Champaigne faisait un grand éloge de Poussin et du beau tableau de *Rébecca;* puis il exposait cette théorie que la force du génie fait beaucoup plus pour l'avancement de la peinture que toutes les règles de l'art, et il développait quelques-uns des principes qui doivent présider à la composition d'un tableau bien fait. Après avoir loué l'œuvre de Poussin, il lui adressait pourtant quelques critiques; il lui reprochait notamment d'avoir trop travaillé d'après l'antique. A ces mots Le Brun se récria, et prit en main la cause de ceux qui s'inspirent de l'antiquité païenne, même quand ils traitent des sujets religieux. Champaigne descendait ensuite de ces hauteurs, et sa critique s'attachait à des détails qui aujourd'hui nous font sourire. C'est ainsi qu'il reprochait à Poussin d'avoir supprimé les chameaux dont parle cependant le texte de la Genèse. Nouvelle réplique de Le Brun pour dire qu'à ce compte il fallait peindre jusqu'à dix chameaux, car c'est le chiffre donné par la Bible. On invoqua au cours de cette discussion un exemple fort curieux, celui de Racine qui dans sa tragédie d'*Alexandre* ne parle même pas des éléphants de Porus. Invité à donner son avis, Colbert commença par s'excuser, et Coypel demanda la parole pour parler du bœuf et de l'âne de Bethléem à propos de la *Nativité* de Carrache. Ce fut pour Le Brun une occasion de traiter durement le peintre de Bologne, et Colbert termina la discussion en disant qu'il fallait avant tout consulter le bon sens, et être libre de supprimer quelques détails sans importance.

Professeur et recteur, Philippe de Champaigne devait avoir des élèves; mais en dehors de son neveu l'on n'en connaît guère que deux, Jean Morin, et ce Nicolas de Plate-Montaigne, peintre du roi, qui signa au contrat de Jean-Baptiste, en 1667, lors de son mariage avec Geneviève Jehan. Il est à présumer qu'un maître si désintéressé, si religieux



VANITAS, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

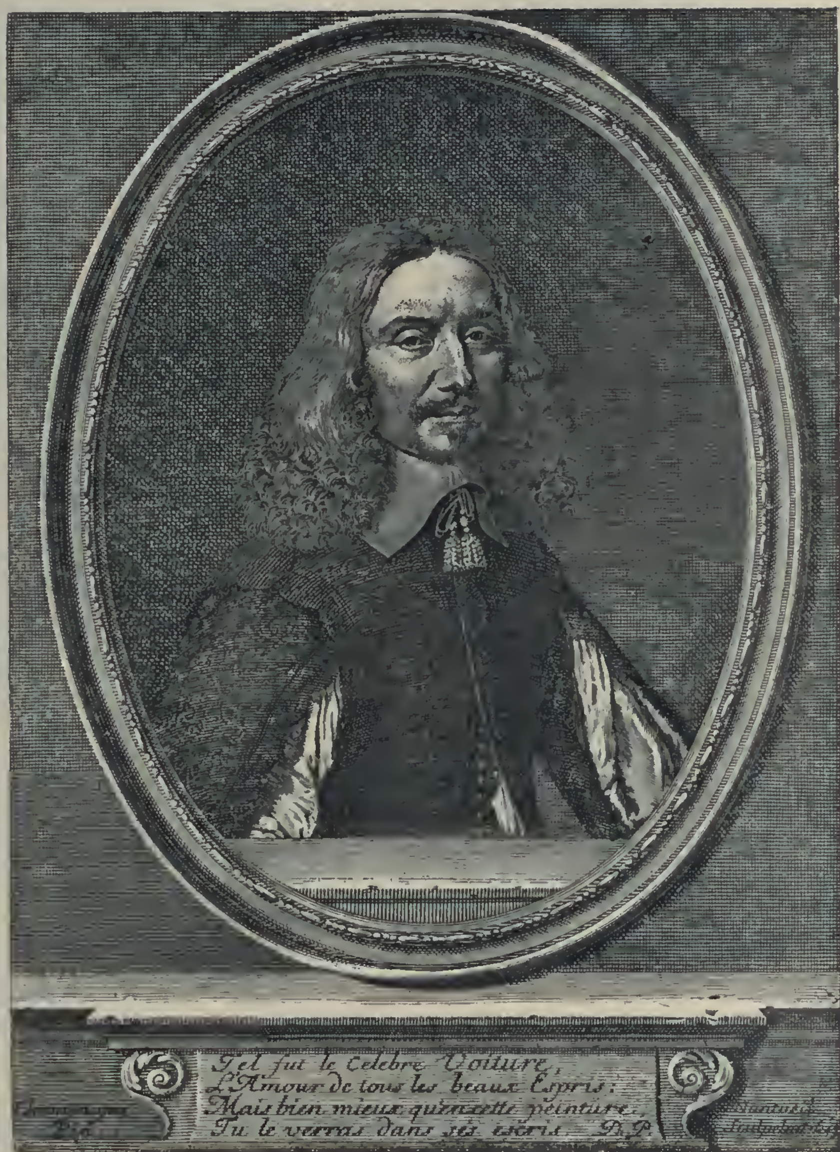
Quid terra Cinisque superbis.

Hora fugit, marcescit Honor, Mors imminet atra.

D'après une épreuve de la gravure de Morin.

et même si austère, ne devait pas attirer la foule, alors que des peintres comme Le Brun, dont le talent n'est pas exempt de charlatanisme, pouvaient les initier à la peinture mythologique et galante, si fort appréciée du monarque. On peut donc, faute d'indications précises, glisser sur le chapitre des élèves formés par Philippe de Champaigne; mais il faut dire un mot des artistes éminents qui ont compris la valeur de ses œuvres et qui ont entrepris de les populariser par la gravure.

Personne n'ignore que le XVIIe siècle, si riche en grands peintres, a produit aussi des graveurs de premier ordre, tels que Nanteuil, Édelinck, Drevet, les Audran et beaucoup d'autres qui ont été ou seront un jour l'objet d'études et de monographies particulières. Un certain nombre de leurs planches gravées ont la valeur de magnifiques tableaux, et Philippe de Champaigne, dont la couleur est en général si sobre, a eu le privilège de se voir souvent interprété par la gravure de la manière la plus admirable. La plupart de ses portraits ont été gravés dès leur apparition, et il en fut de même de ses principales compositions, depuis la *Galerie des grands hommes* au Palais-Cardinal jusqu'à la *Cène* de l'autel de Port-Royal. Voici d'ailleurs la liste à peu près complète de ses graveurs attitrés; ils se nommaient Jean Morin (1609-1666), François Poilly (1622-1693), Bazin, Robert Nanteuil (1630-1678), Gérard Édelinck (1641-1707), Nicolas de Larmessin (1610-?), Pierre Drevet (1664-1739), sans compter Nicolas de Plate-Montaigne, Michel Lasne, Gilles, Rousselet, Pitau, Van Schuppen, Houlanger, et ce Desrochers dont le burin facile et négligé a répandu par milliers les portraits des religieuses ou des amis de Port-Royal. Les connaisseurs considèrent comme des chefs-d'œuvre le *Moïse* de Nanteuil et d'Édelinck, la plupart des portraits de Jean Morin, dont on peut voir ici des reproductions; enfin l'illustre Édelinck regardait comme « son triomphe » le portrait de Philippe de Champaigne, gravé par lui après la mort du peintre. Une chose à remarquer au sujet de ces belles planches, c'est que l'artiste ne s'astreignait pas à suivre docilement son modèle; parfois il le gravait après l'avoir dessiné dans une glace, et l'estampe était alors la reproduction exacte du tableau; parfois aussi, et cela est arrivé pour les portraits de Champaigne, de Lemaître de Saci, de la mère Agnès, il attaquait l'acier sans inverser l'image, et la reproduction est ainsi le contraire de l'original, sauf à faire écrire saint Augustin de la main gauche, ce qui est arrivé à l'un



PORTRAIT DE VOITURE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nanteuil.

des graveurs de Jean-Baptiste de Champaigne. D'autres fois encore l'artiste encadrait son personnage, ou le plaçait au milieu d'un paysage; sur les gravures qui représentent la mère Angélique et la mère Agnès, au lieu d'un mur de cellule qui faisait le fond du tableau, nous trouvons la perspective plus ou moins authentique de Port-Royal des Champs. Dans le portrait de la mère Agnès, Houlanger a ajouté un prie-Dieu avec une écritoire et des livres; dans celui de Lemaître de Saci, la soutane noire qui fait si admirablement ressortir la figure et le rabat du prêtre a été remplacée par un surplis. Dans un des portraits de Champaigne, c'est le contraire qui est arrivé, le graveur a supprimé le paysage que le peintre avait donné comme fond à son tableau. Il en est souvent de même, parce que au XVII[e] siècle le respect des chefs-d'œuvre était un sentiment fort peu connu. Les amis de Pascal retouchèrent sans hésiter ses *Pensées* quand il fut question de les publier; en vertu du même principe, les graveurs de Philippe de Champaigne modifièrent souvent son œuvre, et ne savons-nous pas que les *Batailles d'Alexandre*, gravées par Audran, présentent avec les grandes toiles de Le Brun des différences parfois considérables? Ajoutons enfin, pour bien faire comprendre les choses, que plusieurs de ces graveurs éminents étaient en même temps marchands d'estampes; ils tenaient boutique dans la rue Saint-Jacques ou dans la rue de la Harpe, et force leur était de compter avec les exigences de leurs clients. C'est pour ces raisons, et pour quelques autres encore, que les planches gravées d'après Philippe de Champaigne ne sont pas toutes également parfaites, et qu'elles ne reproduisent pas toujours très exactement les originaux; il faut donc, quand on les examine, se tenir en garde, et ne pas toujours juger le peintre d'après son graveur.

Somme toute, avec des interprètes comme ceux qu'il eut la bonne fortune de rencontrer, avec Nanteuil, Édelinck et Jean Morin, Philippe de Champaigne pouvait sans vanité se croire assuré de passer à la postérité; les chances de destruction de ses œuvres étaient bien diminuées, et l'on conçoit qu'il ait continué à travailler pour son édification et pour celle des autres jusqu'à sa dernière heure. Son pinceau, de plus en plus sévère, interprétait surtout l'Écriture sainte et l'Évangile, et une correspondance inédite de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, nous apprend qu'il composait et exécutait de concert avec son neveu des peintures comme *les Disciples d'Emmaüs*, destinées à l'abbaye de Saint-

MOÏSE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

D'après une épreuve de la gravure de R. Nanteuil et G. Édelinck (1699).

Cyran ou à quelques autres monastères[1]. En outre il recopiait de sa main, pour les offrir à des amis, plusieurs de ses anciens tableaux, dont on peut avoir ainsi deux ou trois originaux de même valeur, comme les deux *Cènes* qui sont au Louvre.

On ne voit pas que dans ses dernières années il ait travaillé pour Port-Royal des Champs, et pourtant ce monastère avait été littéralement remis à neuf entre les années 1669 et 1672. La raison de cette conduite est fort simple : les cellules des religieuses ne comportaient évidemment aucune décoration artistique; leur chapitre était orné, grâce à Champaigne, d'une manière très convenable, leur réfectoire de même, et la partie de leur église qui était accessible au public se trouvait suffisamment décorée par *la Cène* du retable. Cependant la pensée de Philippe de Champaigne allait de plus en plus vers Port-Royal, et c'est dans les *Journaux inédits* de cette maison que nous allons retrouver la trace de ses derniers jours. Au mois d'avril 1674, ce *Journal* relate de la manière suivante la mort de la vieille gouvernante qui tenait le ménage du peintre :

« Le lundi 9, après vespres, on dit vespres et les trois nocturnes des morts sans chanter pour la servante de M. Champagne (*sic*), qui nous a laissé en mourant la somme de 800 livres. Le mardi 10, après tierces, on chanta pour elle *Laudes* et la messe, puis le *Libera*[2]. »

Ainsi le peintre des *Religieuses* avait une gouvernante janséniste, tellement dévouée à la maison où vivait sœur Suzanne, qu'elle lui laissait par testament une somme relativement considérable, le fruit de vingt ou trente ans d'économie. C'est là un fait qui n'était pas connu, il mérite sans doute d'être mis en lumière.

Quelques semaines plus tard on célébrait à Port-Royal des Champs un service analogue, un peu plus solennel toutefois, pour Philippe de Champaigne lui-même, et voici ce qu'en rapporte le *Journal inédit :*

« Le vendredi 17e aoust, après vespres, on chanta vespres et les trois nocturnes des morts avec les répons pour M. Champagne (*sic*), qui était mort le dimanche précédent.

« Le samedi 18e, après tierces, *Laudes* et la messe et le *Libera* ensuite. Ce fut M. de Sacy qui chanta la grande messe. »

1. La partie la plus importante de cette correspondance a été insérée dans *l'Art*, 17e année, t. II, p. 113.

2. *Journal inédit*, année 1674.



JÉSUS-CHRIST ET LA SAMARITAINE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de G. Édelinck.

Cette mention peut sembler bien courte, celle du duc de Liancourt, mort au même moment, l'est encore davantage; la religieuse chargée de noter les faits de chaque jour n'avait pas à se mettre en frais d'éloquence.

L'obituaire manuscrit du monastère et les différents nécrologes sont un peu plus explicites; voici en quels termes ils relatent la mort de Philippe de Champaigne :

« Ce même jour 1674, dit l'obituaire à la date du 12 août, mourut à Paris Philippe Champagne (*sic*), natif de Bruxelles en Flandre, peintre célèbre, lequel n'a pas été moins considérable par une vie chrétienne que par son art. Il nous a laissé quantité de marques de son affection, ayant donné à ce monastère plusieurs tableaux de piété, et nous a légué 6,000 livres[1]. »

Un des nécrologes manuscrits se contente de cette simple indication :

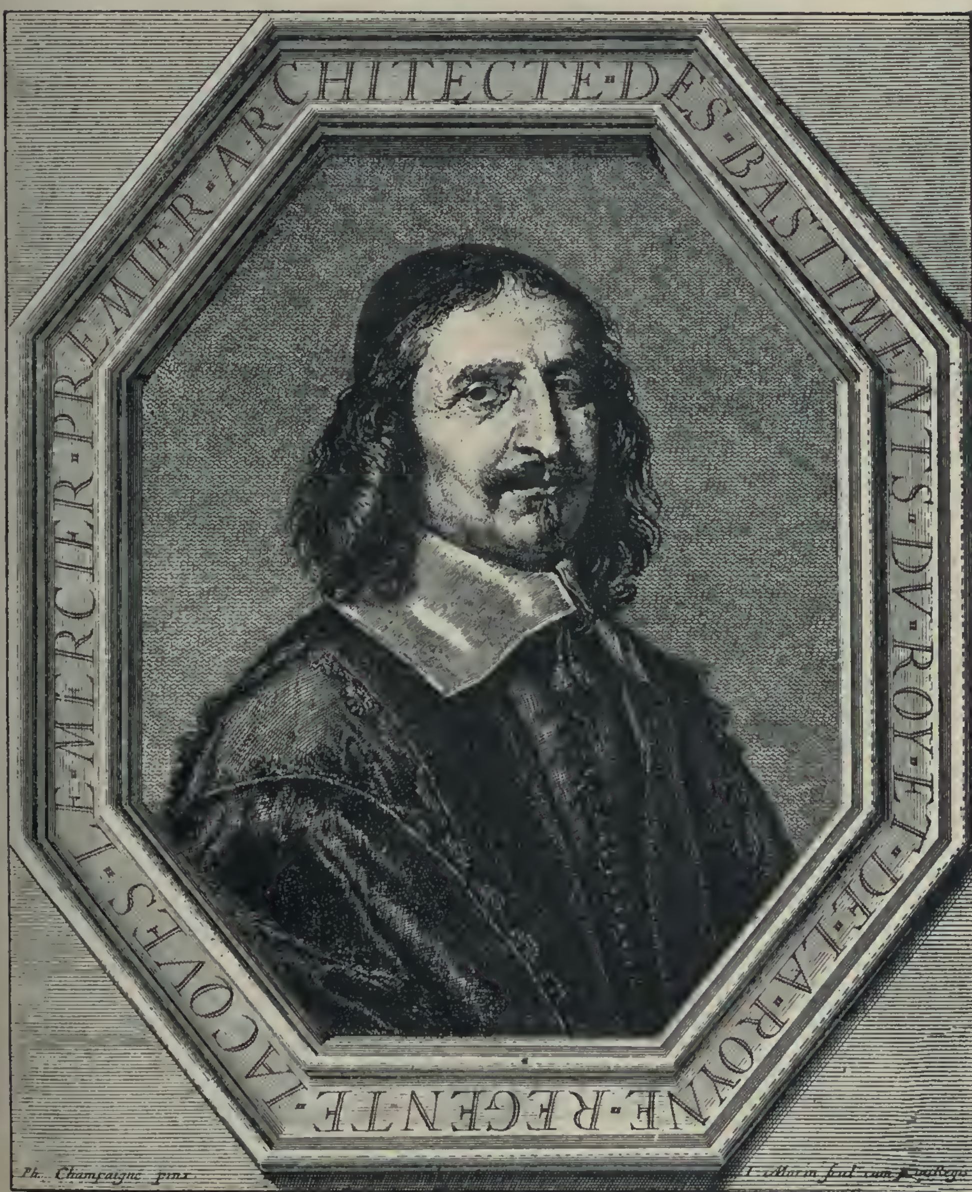
« Le 12 août 1674. M. Philippes Champagne *(sic)* bon peintre et bon chrétien. Il nous a donné plusieurs tableaux de piété et nous a légué à sa mort jddd l. (6,000 livres). »

Un autre nécrologe porte la mention suivante :

« 12 août. — Ce même jour 1674 mourut à Paris Philippe Champagne (*sic)* natif de Bruxelles en Flandre, peintre très habile en son art, mais que sa piété rendait encore plus recommandable. Il a toujours été fort affectionné à cette maison, dont il a soutenu les intérêts en toutes rencontres, même devant les grands du monde. Il nous a laissé quantité de marques de son affection, ayant donné à ce monastère plusieurs tableaux de piété, et nous a légué 6,000 livres. Il est enterré à Saint-Gervais sa paroisse[2]. »

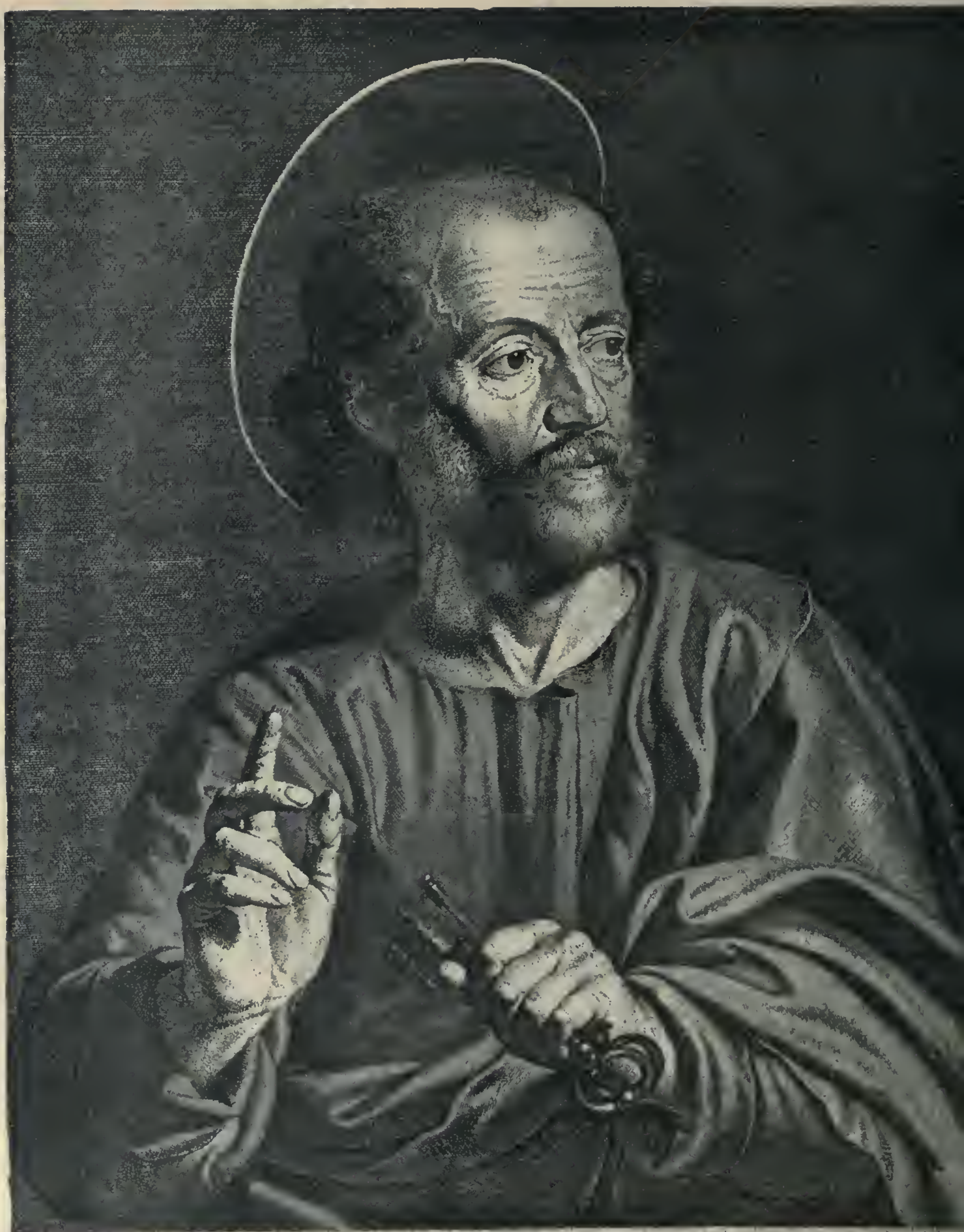
Philippe de Champaigne était mort à Paris, dans son logement de la rue des Écouffes, et probablement à la suite d'une maladie fort courte. Il n'avait pas demandé à se faire transporter à Port-Royal des Champs, dans ce petit cimetière du dehors où furent ensevelis le docteur Hamon et notre illustre Racine; il fut donc enterré à Saint-Gervais, sa paroisse, où rien ne rappelle aujourd'hui son souvenir. Sa pierre tombale, si toutefois on lui en a jamais consacré une, a disparu comme tant d'autres; il faudrait bouleverser le sol de cette vieille église pour arriver peut-être à savoir où repose le corps du grand peintre.

1. *Obituaire ms.*, t. III.
2. Manuscrits de P.-R., t. IX, p. 621.



PORTRAIT DE JACQUES LE MERCIER, ARCHITECTE DU ROY, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, de la Collection de M. Henry Lacroix.



SAINT PIERRE, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, de la Chalcographie nationale au Musée du Louvre.



SAINT PAUL, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, de la Chalcographie nationale, au Musée du Louvre.

Il fut pleuré par ceux qu'il laissait après lui, par son neveu qui le chérissait comme un père, par sa fille qui lui survécut onze ans et qui sans doute pria pour lui avec confiance. Enfin sa famille et ses amis gardèrent pieusement son souvenir, comme le prouvent les lettres déjà citées de Martin de Barcos. Son neveu Jean-Baptiste, digne héritier de ses vertus, ne négligea rien pour en perpétuer la mémoire, et nous voyons par ces mêmes lettres qu'il fit exécuter à grands frais, par le graveur Édelinck, le portrait d'un si bon oncle. C'est à lui que nous sommes redevables de cette admirable planche qu'Édelinck considérait, on l'a déjà vu, comme le triomphe de son burin.

Philippe de Champaigne avait été durant trente ans l'ange tutélaire, le conseiller discret, le guide fidèle de son neveu Jean-Baptiste; il semblait donc que ce dernier, une fois abandonné à lui-même, dût errer à l'aventure et perdre du coup la plus grande partie de sa réputation; il n'en fut rien. Jean-Baptiste continua à travailler, et durant les sept ans de vie qui lui furent accordés après la mort de son oncle, il fit des peintures qui n'accusent aucune défaillance, qui soutiennent fort bien la comparaison avec celles que Philippe avait pu contrôler. Sans doute il était plus que tout autre de l'école de son oncle; il avait quelques-unes de ses qualités, et il poussait à l'exagération la plupart de ses défauts; enfin il abusait beaucoup plus que lui-même de certains procédés, notamment de celui qui ferait reconnaitre entre cent les œuvres de ces deux peintres, et qui consiste à donner aux mains de presque tous leurs personnages une importance capitale. C'est déjà choquant lorsque l'on considère vis-à-vis l'un de l'autre, comme dans le nouvel Oratoire-Musée de Port-Royal des Champs, le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* de Philippe; la critique est bien autrement sévère quand il s'agit d'une grande composition telle que le *Saint Sulpice le Débonnaire* de Jean-Baptiste. La manie de peindre le plus de mains possible conduit à donner aux personnages des gestes fort disgracieux.

Ces défauts choquaient moins les connaisseurs du XVIIe siècle que ceux du nôtre, et ils n'empêchèrent pas Jean-Baptiste de soutenir avec honneur le rôle qu'il avait commencé à jouer, soit à la cour en qualité de peintre du roi, soit dans le monde où ses portraits étaient fort recherchés, soit à l'Académie de peinture dont il fut l'un des membres les plus actifs, soit enfin parmi les Messieurs de Port-Royal qui reportèrent sur lui l'estime et l'affection qu'ils avaient eues pour son oncle. Il termina



PORTRAIT D'ANTOINE VITRÉ, IMPRIMEUR DU ROY, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.

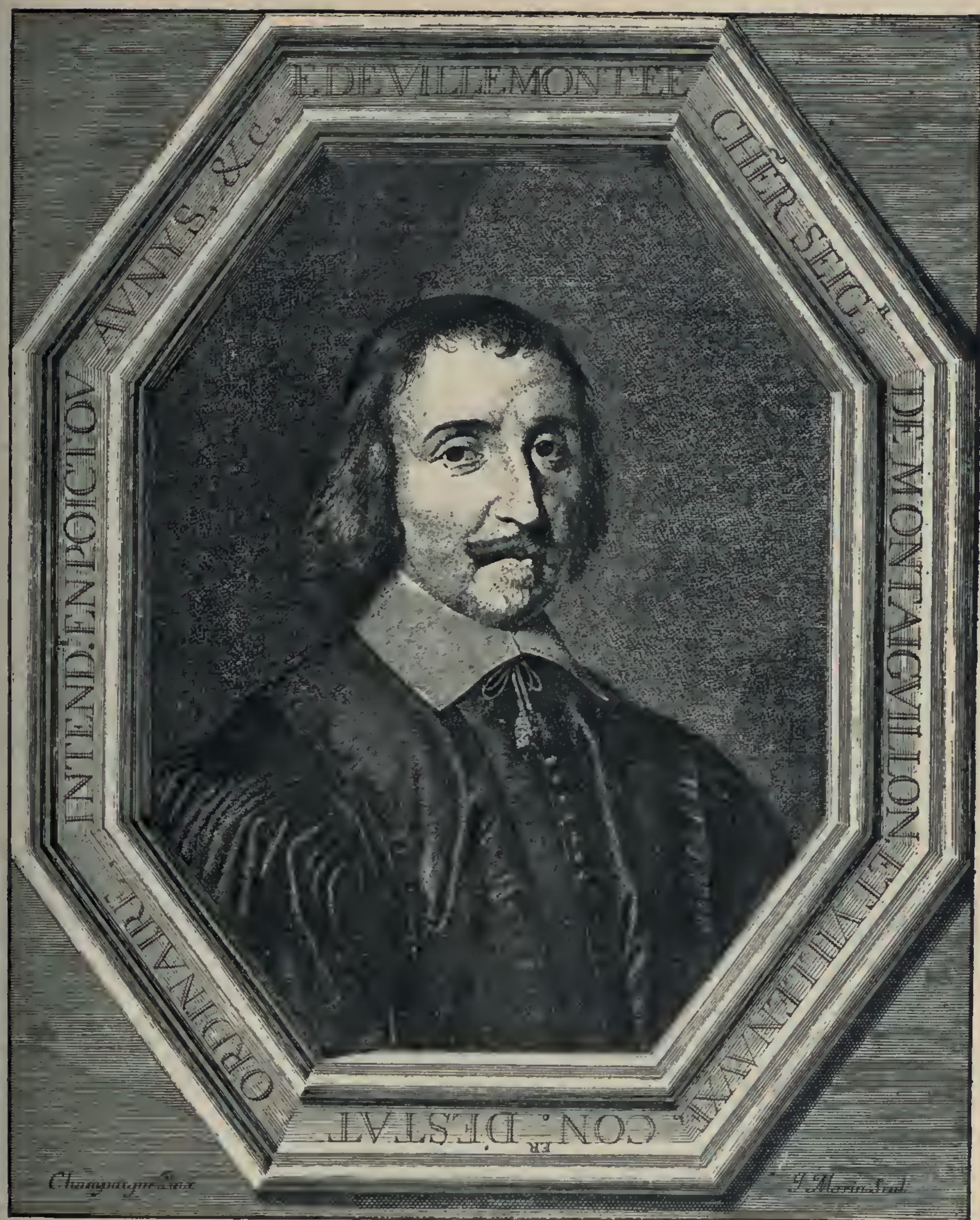
au palais de Versailles le Salon de Mercure et l'Oratoire particulier de la reine [1]; il exécuta entre autres portraits celui du ministre Pomponne et Arnauld assis à sa table de travail; cette toile vraiment remarquable a pu être considérée comme étant de son oncle. Il soutint à l'Académie de peinture, même en face de Le Brun, des discussions importantes, et lui aussi fit en présence de la docte assemblée des conférences sur des questions relatives à son art. Son contemporain Guillet de Saint-Georges avait noté entre autres les conférences sur trois tableaux de Nicolas Poussin, sur *les Pèlerins d'Emmaüs*, du Titien, sur la *Madeleine* du Guide, sur le mérite du dessin, contre les copistes des manières, etc.

Quant à ses relations avec le monastère de Port-Royal des Champs, elles ne furent pas moins affectueuses que celles de son oncle; il correspondait avec Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran, et lorsque sa femme, après dix années d'attente, lui donna une fille au commencement de 1678, le parrain choisi fut Antoine Arnauld, l'oracle de Port-Royal. Comme son oncle, Jean-Baptiste de Champaigne se tourna de plus en plus du côté de la peinture religieuse, et le Musée de Bruxelles possède de lui, entre autres compositions de ce genre, une *Assomption* haute de quatre mètres dont on admire la belle ordonnance, le dessin très pur et même, chose rare, le coloris plein de vigueur. Il était marguillier de Saint-Louis-en-l'Ile, sa paroisse, et les sculptures qui ornèrent cette église, aujourd'hui remplacée par une autre, furent exécutées d'après ses dessins.

Mais il ne fut pas donné à Jean-Baptiste de vieillir doucement comme son oncle. Sept ans après la mort de ce dernier, c'est-à-dire en octobre 1681, il tomba gravement malade et sentit que sa fin n'était pas éloignée. Aussi prit-il en toute hâte ses dispositions pour n'être pas surpris; il légua 500 livres aux pauvres honteux de sa paroisse, 1,500 livres à Port-Royal des Champs, où il voulait avoir un service annuel, et 500 livres à l'Hôpital général. Huit jours après ce testament, ce n'était pas le peintre qui mourait, mais son unique enfant, cette fille qui était née en 1678 et qui avait à peine trois ans [2]. Le 27 octobre, le malade fit

1. Voir les Comptes des bâtiments du roi; outre ses appointements de peintre du roi, qui s'élevaient à 400 livres, et étaient souvent réduits de moitié, il toucha de 1671 à 1680, environ 8,000 livres pour ses divers travaux (antichambre du roi, plafonds divers, oratoire de la reine).

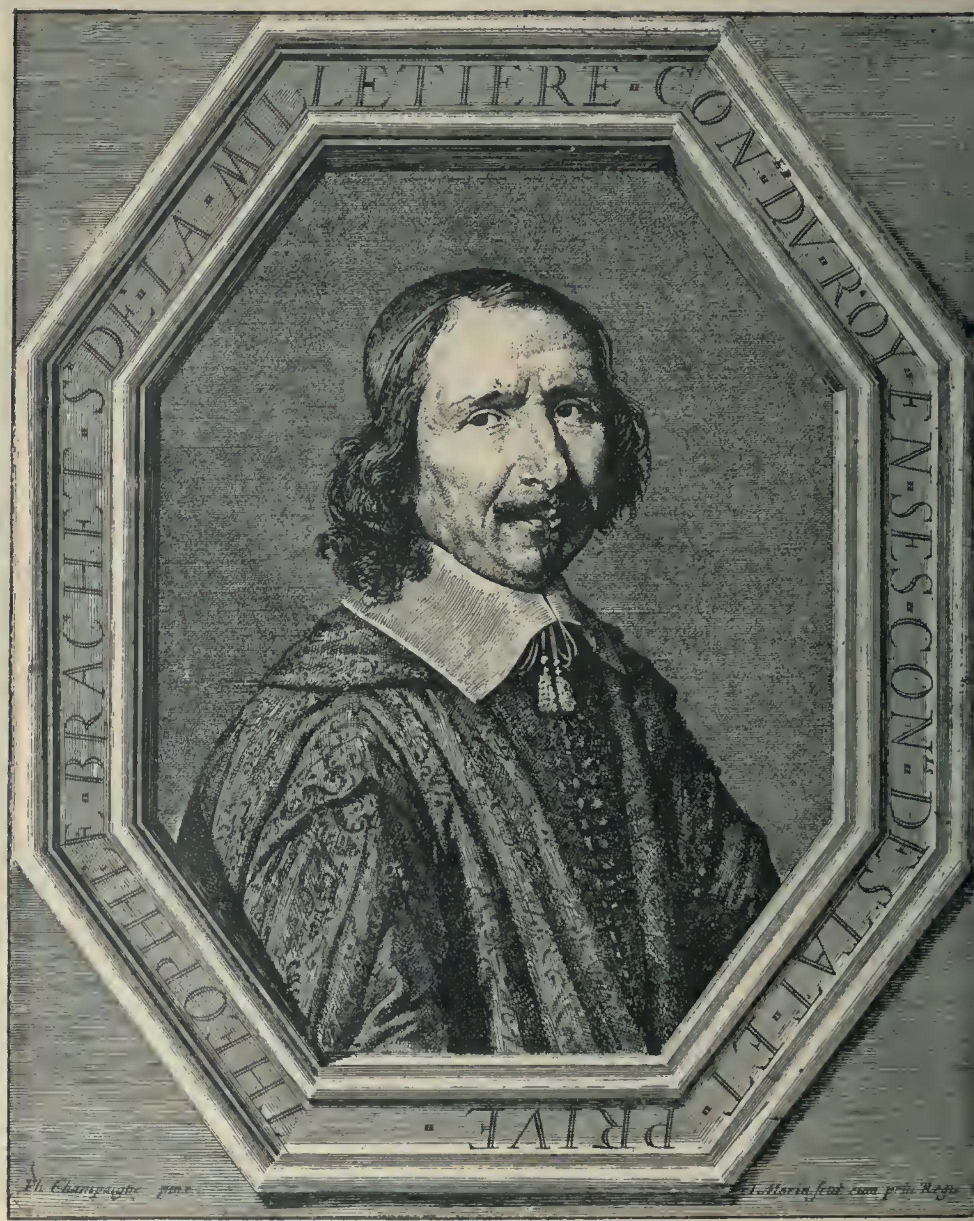
2. Et non pas douze ou treize, comme l'a cru à tort M. Goovaerts.



PORTRAIT DE E. DE VILLEMONTÉE, CHEVALIER SEIGNEUR DE MONTAIGUILLON,

PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.



PORTRAIT DE THÉOPHILE BRACHET, SEIGNEUR DE LA MILLETIÈRE,
PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.



PORTRAIT DU PRÉSIDENT DE MAISONS, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Morin, tirée de la Collection de M. Bouillon.

un codicille qui instituait légataire universelle la mère de sa femme : il était hors d'état de signer ; il mourut le lendemain 28, âgé de cinquante ans à peine, et fut enterré le 29 dans l'église de Saint-Louis-en-l'Ile. Sa place à l'Académie de peinture fut occupée par son ami Jacques Carré ou Carrey, et le morceau de réception du nouvel académicien fut le portrait de son prédécesseur, portrait que l'on peut voir aujourd'hui au Musée de Versailles.

Les testaments que Jean-Baptiste de Champaigne avait faits donnèrent lieu à des procès ; la mère de sa femme plaida contre sa fille, la famille de Belgique éleva des prétentions, et ce qui donnerait à penser que le testateur n'avait pas eu la pleine possession de son intelligence quand il déshérita sa femme en faveur de sa belle-mère, c'est que la veuve Champaigne se remaria dès 1682 avec un ami de la famille de son mari, avec un filleul du grand Arnauld, avec Pierre Hamelin, conseiller au Châtelet et fils de ce Jean Hamelin que nous avons vu signer au contrat de mariage de 1668 ; il est probable que la veuve du peintre, maltraitée par sa propre mère, se jeta entre les bras du meilleur ami de son époux[1].

On n'a pas le Journal de Port-Royal pour l'année 1681, et les nécrologes manuscrits ou imprimés ne font point mention de Jean-Baptiste de Champaigne ; seuls les *Mémoires* de Guilbert[2] lui consacrent quelques lignes élogieuses. Mais le panégyrique du peintre n'en a pas moins été fait de main de maître, car c'est Antoine Arnauld qui s'en est chargé. Au tome III de sa volumineuse correspondance se trouve une lettre, la 202e du recueil, adressée le 12 novembre 1681 à « Mlle Champagne (*sic*), pour la consoler de la mort de son mari et d'une fille unique. » Voici les passages les plus importants de cette lettre, écrite dans l'exil : « Il faut avouer, Mademoiselle, que Dieu vous éprouve d'une étrange sorte. Perdre en même temps un mari si aimé et si digne d'être aimé, et une fille unique obtenue par tant de vœux, c'est aux yeux des hommes une des plus extraordinaires désolations où une femme puisse tomber.... Non, Mademoiselle, vous n'avez pas perdu ce mari qui tenait une si grande place dans votre cœur. Il vous a seulement quittée pour un peu de temps. Vous le retrouverez dans le ciel où votre union sera éternelle.

1. La plupart de ces détails, inconnus jusqu'à nos jours, sont empruntés à l'excellente communication de M. Goovaerts au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts de 1891 ; quelques autres sont tirés des manuscrits de Port-Royal ou des Lettres de Martin de Barcos, abbé de Saint-Cyran.

2. Tome II, p. 472.



PORTRAIT DE FRANÇOIS SERVIEN, ÉVÊQUE DE BAYEUX, PAR PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

D'après une épreuve de la gravure de Nanteuil, tirée de la Collection de M. Henry Lacroix.

« Vous connaissez mieux que personne les grâces que Dieu lui avait faites, et de quelle nature a été le lien qui vous a unis. Vous savez qu'il vous a choisie pour avoir une compagne qui le pût aider à rendre à Dieu ce qu'il lui devait, et à jouir des douceurs spirituelles d'un mariage vraiment chrétien. Vous savez le zèle que Dieu lui avait donné pour les vérités chrétiennes que le monde connaît le moins ; la sincérité de son affection pour ses véritables amis qu'il aimait en Jésus-Christ, son détachement des biens de la terre, et le soin qu'il avait d'en faire part à Jésus-Christ en l'assistant, autant qu'il pouvait, en la personne des pauvres, et en contribuant aussi à l'ornement de son temple. Je ne sais point encore ce qui s'est passé durant sa dernière maladie; mais je ne doute point que Dieu n'ait terminé par une mort sainte une vie si chrétienne.... »

Arrêtons-nous sur cet éloge si complet : il vient d'un homme qu'on ne suspectera jamais de relâchement, et il prouve que Jean-Baptiste de Champaigne a marché jusqu'au dernier jour sur les traces de son oncle. Tous deux ont été de grands chrétiens, et c'est leur piété même qui les a empêchés de demeurer ou de devenir des artistes de grand génie; tous deux ont mis leur pinceau au service de leurs convictions les plus ardentes; tous deux enfin méritent d'être appelés les peintres de Port-Royal.

Philippe a tout ce qui fait les artistes consommés, car il sait composer, il dessine avec une habileté merveilleuse, et sa palette a parfois des tons d'une grande chaleur. Assurément, on ne voit pas dans ses œuvres, même dans les plus admirables, la fougue et la puissance de Rubens, ou la suprême élégance de Van Dyck, ou la science consommée de Nicolas Poussin, ou la suavité de Lesueur, ou enfin le faste de Charles Le Brun ; mais il a des qualités que ces derniers ne possèdent pas toujours, et en fin de compte le plus grand reproche qu'on puisse lui adresser est d'avoir éteint de propos délibéré ses lumières les plus éclatantes. Encore une fois Philippe est par excellence le peintre de Port-Royal; il est bien de cette école qui faisait la guerre à toutes les vanités du siècle, et son attachement inviolable à une société si française suffirait pour établir que le peintre de *la Cène* et des *Religieuses* ne devrait pas figurer dans nos Musées à côté de Rubens, de Ruysdael et de Van Ostade; sa

véritable place au Louvre serait dans la galerie française, entre Poussin et Lesueur, car ce Flamand est Français dans toute la force du terme.

Quant à Jean-Baptiste, assurément il ne peut pas être placé sur la même ligne que Philippe; mais on conviendra que la postérité s'est montrée fort injuste à son égard. Le Louvre ne possède pas une seule de ses toiles, et les auteurs qui ont parlé de lui, égarés jusqu'à ce jour par des indications erronées, se sont tous trompés sur les dates de sa naissance et de sa mort. On s'habituait à le considérer comme un subalterne, comme ce que nous appellerions aujourd'hui un bon chef d'atelier. Jean-Baptiste de Champaigne a été mieux que cela. Admirateur passionné de celui qui s'était fait son père adoptif, il mit toute son ambition à bien profiter des conseils d'un si grand maître, et il y parvint de très bonne heure. Fort estimé du vivant de son oncle, il ne perdit rien de la considération dont il jouissait lorsque la mort de ce dernier le mit en demeure d'agir seul, de voler comme l'on dit de ses propres ailes. Aussi mérite-t-il une place à part dans les annales de la peinture : lui aussi doit être considéré comme un des bons peintres de l'école française.





SOURCES ET OUVRAGES A CONSULTER

Argenville (Dezallier d'), *Abrégé de la Vie de quelques peintres célèbres*. 1745. 3 vol. in-4°; 1762, 4 vol. in-4°.

Arnauld (Antoine), *Correspondance*, 9 vol. in-12.

Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, *Dictionnaire général des Artistes de l'École française*. Paris, 1882, 2 vol. in-4°.

Ch. Blanc, *Histoire des Peintres*. 1862. (École française.)

Bouchitté, *Notice sur la vie et les ouvrages de Philippe de Champaigne*. (*Mémoires de la Société des sciences morales, lettres et arts de Seine-et-Oise*, t. IV, 1856.)

Bulletins de l'Académie royale de Belgique, t. XV; 1863.

Comptes des bâtiments du roi, publiés par Guiffrey, dans la *Collection des documents inédits*.

Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*. Paris, 1666-1685, 2 vol. in-4°; Trévoux, 1725, 6 vol. in-12.

Galesloot, *Notice biographique concernant Jean-Baptiste de Champaigne*, publiée par l'*Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*. 1868.

Goovaerts, *Communications faites au congrès des Sociétés savantes de 1891 et de 1892*, insérées dans les *Réunions des Sociétés des beaux-arts*, années 1891 et 1892.

Grande Encyclopédie, article *Champaigne*.

Guiffrey, voir *Comptes des bâtiments du roi*.

Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'art français*.

Guilbert, *Mémoires pour servir à l'histoire de Port-Royal*.

Guillet de Saint-Georges, voir *Mémoires inédits*, etc.

Inventaire des Œuvres d'art de la Ville de Paris.

Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.

Journaux ms. et inédits de Port-Royal des Champs.

Mariette, *Abecedario*.

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture, etc., d'après les manuscrits conservés à l'École des Beaux-Arts, par Dussieux, Soulié, etc. 1854.

Moréri, *Grand Dictionnaire d'histoire et de géographie*, avec les suppléments de Goujet. 1759, 10 vol. in-fol.

Nécrologes ms. et imprimés de Port-Royal.

Obituaire ms. de Port-Royal.

Relations ms. et imprimées des religieuses de Port-Royal.

Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris.* Livre VII.

Siret, *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles.*

Stein, *Philippe de Champaigne et ses relations avec Port-Royal*, communication faite au congrès des Sociétés savantes de 1891, imprimée dans *la Réunion des Sociétés des beaux-arts*, année 1891.

Alphonse Wauters, *Biographie nationale*, publiée par l'Académie royale de Belgique. 1871.

SIGNATURE DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE.

Extraite du Dictionnaire de Jal, édité par la maison Plon.

TABLE DES PEINTURES ET DESSINS

de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne, mentionnés dans le texte de cet ouvrage

ŒUVRES DE PHILIPPE DE CHAMPAIGNE

Portrait du général Mansfeld (1624).
Décoration du palais du Luxembourg.
Décoration du couvent des Carmélites du faubourg Saint-Jacques (Nativité, Circoncision, Adoration des trois Rois, Présentation, Résurrection de Lazare, Assomption, Christ en croix).
Décoration du couvent des Carmélites de la rue Chapon.
Travaux dans l'église des religieuses du Calvaire.
Vœu de Louis XIII (1634).
Cérémonie de l'ordre du Saint-Esprit (1634).
Décoration du Petit-Luxembourg, des châteaux de Rueil, de Bois-le-Vicomte, de Richelieu.
Décoration du Palais-Cardinal (Allégories sur la vie du cardinal de Richelieu; galerie de portraits : Henri IV, Marie de Médicis, Gaston de Foix, Louis de la Trémoille).
Portrait du cardinal de Richelieu.
Médaillons et voûte de l'église de la Sorbonne.
Portrait de Marie de Médicis.
Portrait de Louis XIII.
Portrait de Richelieu (autre).
Portrait de Richelieu mort.
Portraits d'Henriette d'Angleterre et sa fille.
Portrait du maréchal de l'Hôpital.
Portrait de Turenne.
Portrait de Fouquet.
Portrait du chancelier Séguier.
Portrait de Michel Le Tellier. (Collection de M. le premier président Delcurrou.)
Portrait de Bouthillier.
Portrait du président de Mesmes (1653).
Portrait du comte d'Harcourt.
Portrait de Paul de Gondi, cardinal de Retz.
Portrait du marquis de Gesvres.
Portrait du marquis de Villeroi.
Portrait du duc de Longueville.
Portrait de l'abbé de Richelieu.
Portrait de Servien, évêque de Bayeux.
Portrait de Colbert.
Portrait de M. de Villemontée.
Portrait de M. de la Milletière.
Portrait de Vleughels.
Portrait de Lemercier.
Portrait d'Antoine Vitré.
Portrait de deux jeunes enfants.
Portrait d'une dame pâle (Louvre).
Portraits de Mansart et de Perrault (1656).
Portrait d'homme feuilletant un livre (1648).
Portrait de petite fille au faucon (Louvre).
Portrait de Philippe de Champaigne (1668).
Portrait d'Arnauld d'Andilly (?) (Louvre).
Décoration des appartements de la reine mère au Val-de-Grâce (Épisodes de la vie de saint Benoît; reines et impératrices canonisées par l'église; 1643).
Portrait de Jansénius (1626 ?).
Portrait de Saint-Cyran.
Portrait de la mère Angélique.
Portrait de la mère Angélique (autre).
Portrait de Singlin.
Portrait d'Antoine Arnauld.
Portrait d'Arnauld d'Andilly.
Portrait d'homme, dessin à la sanguine (Louvre).
Dessins à la pierre noire. (Collection Destailleurs, Bibliothèque nationale)
Portrait de petite fille, fille du peintre (?) (Louvre).

Portrait d'Antoine Le Maître.
Portrait de Le Maître de Sacy.
Portrait de M. Hamon.
Portrait du duc de Roannez.
Mater Dolorosa.
Annonciation.
Samaritaine.
La Cène.
La Cène (autre).
La Vierge assise au pied de la croix.
Les Religieuses.
Portrait de la mère Agnès Arnauld.
Portrait de la sœur de Sainte-Suzanne de Champaigne.
Adam et Ève pleurant la mort d'Abel.
Décoration du château de Vincennes.
Décoration du palais des Tuileries (Achille confié au centaure Chiron).
Cartons pour les tapisseries de l'église Saint-Gervais.
Décoration d'une chapelle de l'église Saint-Séverin.
Saint François de Sales sur son lit de mort (église Saint-Leu).
Christ (?) (à l'église Saint-Roch).
Christ au tombeau (?) (Saint-Médard).
Henriette d'Angleterre et Anne d'Autriche (?) (église de Bonne-Nouvelle).
Christ en croix (église Saint-Gervais).
Sainte Isabelle (église Saint-Paul-Saint-Louis).
La Manne dans le désert (église Saint-Étienne-du-Mont).
La Fuite en Égypte (église de Malakoff).
Dessins pour frontispices (Fréquente Communion, Nouveau Testament de Mons).
Les Disciples d'Emmaüs.
La Vierge et l'Enfant Jésus.
Sainte Geneviève.
Tête de mort, rose et montre.
Moïse.
Saint Jérôme.
Le Roi Salomon.
Saint Paul.
Saint Pierre.
Saint Bernard dans sa cellule.
Sainte Marie-Madeleine.
Tête de Christ.
Portrait de René de Longueil.

ŒUVRES DE JEAN-BAPTISTE DE CHAMPAIGNE.

Assomption.
Décollation de saint Jacques-le-Majeur.
L'Impiété des Juifs sur l'hostie.
Hercule couronné par la Vertu.
Décoration de la chapelle du Saint-Sacrement au Val-de-Grâce.
Lapidation de saint Paul.
Décoration du palais des Tuileries, appartements du Dauphin (Achille plongé dans l'eau du Styx; Achille déguisé en fille; Hercule sur le mont Œta ; l'Aurore).
Décoration de Versailles ; salon de Mercure (Siècles de Ptolémée Philadelphe et d'Auguste).
Décoration de l'oratoire de la reine à Versailles (Sainte Thérèse).
Saint Sulpice le Débonnaire.
Portrait du marquis de Pomponne.
Portrait d'Antoine Arnauld.
La Vierge, Sainte Élisabeth, l'Enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste.
Portrait du peintre et de sa femme.
Saint Augustin.
Saint Basile et Saint Grégoire de Nazianze (dessins pour frontispices gravés).
Saint Athanase (dessin pour frontispice gravé).
Saint Jean-Chrysostôme (dessin pour frontispice gravé).



MUSÉES ET COLLECTIONS

Le Musée du Louvre ne possède pas moins de vingt tableaux de Philippe de Champaigne, qui est également représenté aux Musées d'Aix, d'Arras, d'Avignon, de Bagnères-de-Bigorre, de Bergues, de Besançon, de Bordeaux, de Caen, de Chartres, de Cherbourg, de Dijon, de Douai, d'Épinal, de Grenoble, de Lille, de Lyon, de Marseille, de Montauban, de Montpellier, de Nancy, de Nantes, d'Orléans, de Pau, de Rennes, de Toulouse, de Troyes et de Valenciennes.

Jean-Baptiste de Champaigne est représenté aux Musées de Versailles, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille et Nancy.

Le Musée royal de Belgique, à Bruxelles, possède des œuvres de Philippe et de Jean-Baptiste de Champaigne.

Il y a un tableau de Philippe de Champaigne à la *National Gallery* de Londres et un aussi dans la Galerie du baron de Steengracht, à La Haye.



TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art. E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.

LES

ARTISTES CÉLÈBRES

A. L. BARYE

PAR

ARSÈNE ALEXANDRE



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART

29, CITÉ D'ANTIN, 29

ANTOINE-LOUIS BARYE

CHAPITRE PREMIER

Les origines de Barye. — Son apprentissage technique. — Son passage dans les ateliers de Bosio et de Gros. — Le second prix de gravure en médailles : *Milon de Crotone.* — Échecs successifs aux concours académiques. — Barye entre chez Fauconnier. — Caractère révolutionnaire de ses études d'après nature. — Les premiers envois au Salon. — Le *Tigre dévorant un crocodile.* — Genèse du talent de Barye.



MILON DE CROTONE.
(2e prix de gravure en médailles. 1819)

Tout révolutionnaire, pour mériter le nom de grand, doit être double : il faut qu'il y ait en lui l'homme qui déblaie et l'homme qui édifie. Seulement, si, dans l'ordre politique, souvent les révolutionnaires se dédoublent, si l'on assiste à trop de révolutions stériles, en art c'est un phénomène impossible. Les deux opérations y sont toujours simultanées. Un artiste ne démolit qu'à coups de créations, et chaque création géniale est la plupart du temps une révolution inconsciente. On voit alors les écoles s'appuyer vainement sur les traditions qu'elles conservaient en les affaiblissant. L'art se renouvelle et rajeunit sans cesse, et l'on ne s'oppose pas plus à sa féconde poussée, que la morte écorce ne résiste au bourgeon qui la perce.

Mieux que de longues dissertations, l'étude de la vie et de l'œuvre d'un artiste véritablement créateur fera comprendre ce que nous voulons affirmer.

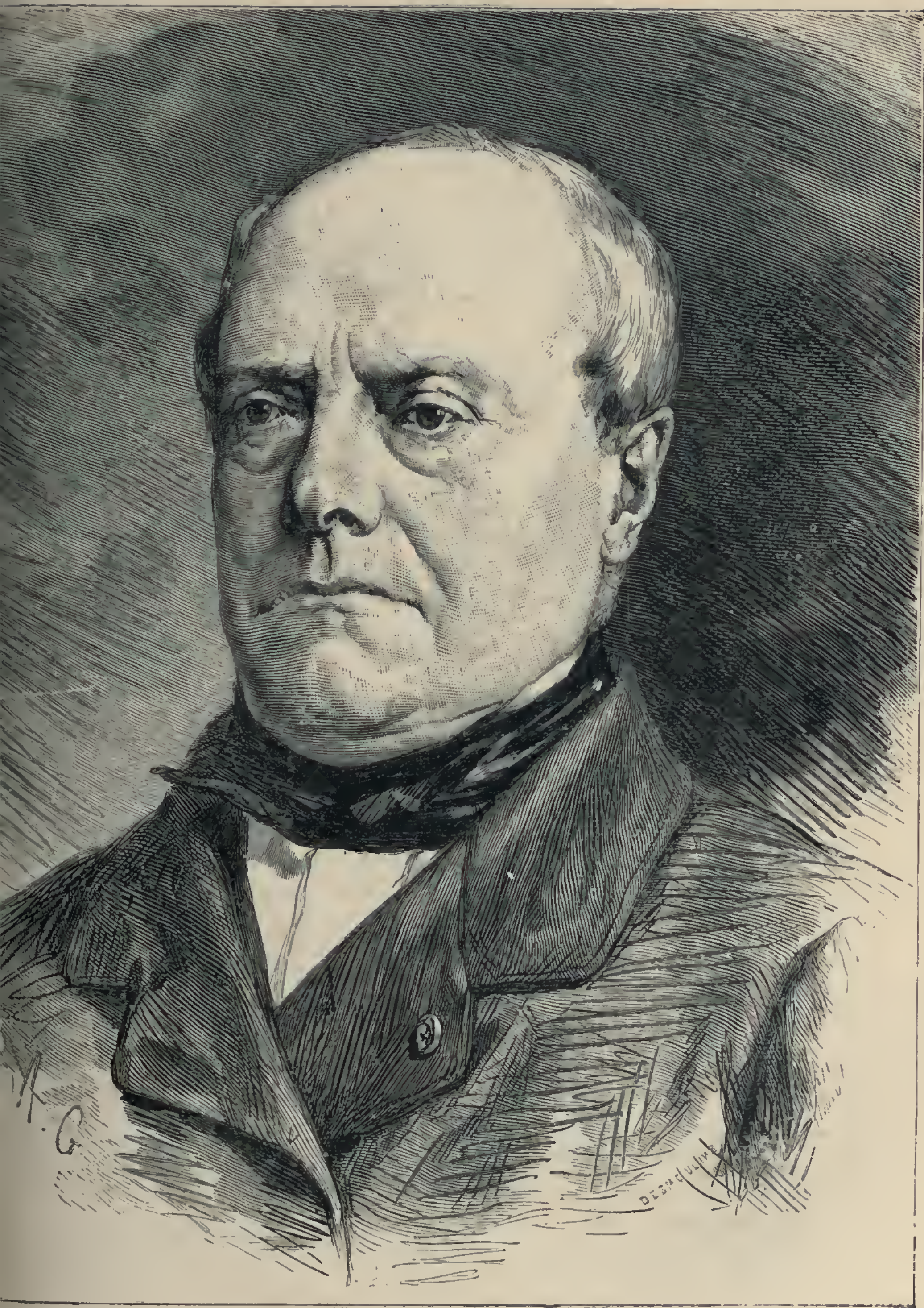
Antoine-Louis Barye est né à Paris, le 24 septembre 1796. Sans exagération, l'on peut dire qu'il a commencé sa vie plus tôt que les autres, et, dès qu'il a été en âge de raison, il n'a rien dû à personne. Éducation, talent, pensée, tout cela s'est développé spontanément, par la seule force d'une nature généreuse, d'un tempérament robuste.

Le père de Barye était orfèvre à Paris; il avait épousé une demoiselle Claparède, d'une famille de robe. Il ne paraît pas que l'état de ses affaires lui ait permis de s'imposer de longs sacrifices pour l'éducation de son fils, car, dès l'âge de treize ans et demi, celui-ci entrait comme apprenti chez Fourier, un graveur pour équipements militaires. N'ayant suivi les cours d'aucun collège, il possédait alors le strict nécessaire des connaissances utiles à un bon ouvrier. La seule curiosité de son esprit devait plus tard le pousser aux sérieuses et fortes lectures, au point de faire de ce jeune garçon, voué à l'ignorance et aux besognes obscures, ce que les gens du XVIIe siècle appelaient un « honnête homme ».

Sans vouloir appliquer ici la théorie démodée des causes finales, on peut dire toutefois que cet apprentissage de graveur ne lui fut pas inutile. Là, comme dans l'atelier de l'orfèvre Biennais, où il exécuta des matrices en acier pour les *repoussés*, il acquit une première dextérité de main, un maniement des multiples outils qui vainquent la résistance des métaux et permettent à l'homme de les assouplir au gré de sa fantaisie.

Cette éducation manuelle, que Rousseau demandait pour tout citoyen, quelles que dussent être sa profession et sa place dans la société, est par-dessus tout nécessaire à l'artiste. Il faut qu'il se sente à l'aise en travaillant, et que jamais il ne risque de voir l'inspiration arrêtée par quelque mesquine difficulté technique. Il ne devrait avoir à lutter qu'avec sa pensée; en un mot, il ne saurait s'exposer à être trahi ou retardé par sa main. Cette éducation matérielle manque parfois, de nos jours, d'une manière flagrante, à des artistes supérieurement doués. Chez Barye, elle fut complète; nous aurons plus d'une occasion de signaler les services qu'elle lui rendit.

Un moment, cette carrière d'ouvrier se trouva interrompue. C'est en 1812; la guerre, terrible mangeuse d'hommes, exige maintenant l'appoint des enfants, et Barye est pris par la conscription à l'âge de seize ans. Il entre dans la brigade de topographie et ensuite dans les sapeurs du génie. Quelques-uns de ses biographes ont dit qu'il fit là ses débuts



BARYE.

Dessin de A. Gilbert, gravure de Desmoulins.

dans la sculpture. Simple façon de parler, si l'on peut appliquer le nom de sculpture au travail de modelage des plans en relief.

Ce qui est plus sérieux, c'est qu'aussitôt libéré du service militaire, après la capitulation de Paris, ce qui avait été auparavant un instinct devint un goût décidé. A l'âge de dix-neuf ans, Barye commença sérieusement, passionnément, à se mettre à l'étude du dessin, et cette étude absorba tous les moments de loisir que lui laissait son métier, qu'il avait dû reprendre pour vivre.

Pour vivre! Certes, il fallait à cet abandonné une rare énergie, si l'on rapproche du peu de temps dont il disposait, la rapidité du chemin parcouru. Que l'on songe seulement à ce qu'ont d'absorbant des études artistiques complètes, et que l'on se dise qu'après des peines infinies le jeune artisan pouvait, à vingt ans, être jugé digne de l'admission dans l'atelier d'un artiste en vue. Sans doute, ce ne sont pas les leçons de Bosio qui ont pu mettre Barye sur la voie de son rêve. Ce n'est pas ce sculpteur froid et compassé qui a soufflé au cœur du jeune homme le goût des vivantes réalités. Mais a-t-on jamais vu que les grands artistes aient demandé autre chose à un maître que l'indispensable alphabet? Aussi ne croyons-nous pas nécessaire d'insister, comme on l'a fait trop facilement, sur ce contraste de Barye élève de Bosio. Bien évidemment, ce ne sont pas les ridicules chevaux académiques de celui-ci qui servirent de modèle aux pur-sang animés plus tard par celui-là. Bosio, de quelque façon que l'on considère son rôle, mérite des remerciements: soit pour avoir accepté dans son atelier ce volontaire obscur, soit pour n'avoir exercé aucune influence sur ce futur maître.

D'une manière toute différente devra être considéré l'enseignement que Barye put trouver auprès de Gros, chez lequel il entra en 1817. Nous sommes réduits d'ailleurs à construire des hypothèses sur des vraisemblances. La faute en est à Barye lui-même, ou plutôt à un trait de son caractère, que nous devrons noter dès maintenant, quitte à le reprendre plus tard pour compléter un portrait ou une psychologie. Naturellement méditatif, et d'autre part sans cesse aux prises avec les plus rebutantes difficultés de la vie, notre artiste fut de bonne heure un taciturne et un renfermé. Aussi n'a-t-il guère fait connaître le détail de ces premières années, pas plus qu'il ne parlait à ses meilleurs amis de ses projets, de ses mécomptes, de ses travaux en cours d'exécution. Toutefois, il est certain pour nous que le séjour à l'atelier de Gros ne put que

favoriser en lui l'éclosion de ses plus belles facultés : le goût du grand, une préférence marquée pour la couleur et le mouvement, la fougue de la conception, l'énergie enfin dans l'expression des sentiments. Le singulier professeur que fut le baron Gros, classique par conviction, le premier des romantiques par tempérament, a exercé la même influence sur tous les grands peintres qui sortirent de ses mains. Ils regardèrent ce qu'il faisait, et n'écoutèrent que le moins possible ce qu'il pouvait leur dire. Il n'est pas d'un médiocre intérêt de remarquer que Barye fit véritablement ses premières études artistiques à l'école qui forma Delacroix[1]. Ces deux hommes, qui devaient contribuer à bouleverser toutes les théories et les remplacer par l'éloquente brutalité des faits, avaient puisé leur force à une source commune. Gros pouvait, égaré par son admiration pour David, se causer à lui-même les plus cruels dommages. Il y avait une partie de son œuvre qui ouvrait les yeux aux jeunes gens, et leur disait clairement où était la vérité, où était l'avenir.

Toujours moitié ouvrier, moitié élève, Barye faisait les bouchées doubles. Dès 1819, deux ans à peine après son entrée chez Gros, il était reçu en loge dans la section de gravure en médailles. Désormais, il allait marcher d'un pas assuré vers son but; désormais aussi, il allait connaître, dès les premiers efforts, les déceptions et les résistances. C'est sur des échecs réitérés qu'il devait essayer ses forces.

SIGNATURE DE BARYE.

Le sujet du concours de 1819 pourrait être considéré comme un piquant symbole, si l'histoire et la critique autorisaient de pareils jeux de mots après coup : *Milon de Crotone dévoré par un lion*. On y verrait la sculpture mythologique dévorée, elle aussi, ou tout au moins terrassée par les fauves rugissants de Barye, et à la suite de cette défaite, la statuaire nouvelle faisant la matière complice de toutes les audaces. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la médaille gravée par le logiste était déjà révélatrice d'un esprit hardi et d'un talent vigoureux. On peut s'en convaincre par la reproduction de cette pièce extrêmement rare. Gustave Planche, un des critiques qui dès le début s'attachèrent avec le plus de fidélité et de courage à signaler au public la valeur de Barye, donne du

1. Voir dans la biographie du baron Gros, par M. Dargenty (collection des *Artistes célèbres*), la manière dont Gros a formé Delacroix sans l'avoir jamais vu qu'une seule fois.

Milon de Crotone ce judicieux commentaire : « J'ai sous les yeux cette œuvre, la première qui marque dans la vie de Barye, la première qui ait laissé une trace durable, et je crois pouvoir affirmer qu'elle se recommande par toutes les qualités qui lui ont assuré plus tard la popularité de son talent. Le sujet traité au XVIIe siècle par Pierre Puget, avec tant de verve et d'énergie, fut abordé par l'élève de Fourier avec une merveilleuse précision. Le lion qui mord la cuisse de l'athlète est rendu avec une habileté qui se rencontre très rarement parmi les élèves de l'Académie. La tête et l'attitude de Milon expriment éloquemment la lutte entre le courage et la souffrance. »

Remarquons en passant que Planche fait beaucoup d'honneur à Fourier en l'appelant le maître de Barye. Remarquons surtout que le lion témoigne bien, comme dit le critique, d'une réelle habileté, mais la simple comparaison avec n'importe lequel de ceux qui vinrent plus tard montre combien l'élève était encore éloigné de son idéal. Il est encore tant soit peu traditionnel, ce lion, il n'a pas l'étonnante souplesse de ces chats gigantesques ; il n'a pas non plus leur majesté dans le féroce ; il a trop conscience de sa voracité. Telle qu'elle est pourtant, la médaille a une belle allure, et de rares promesses de l'entente du drame... Aussi le jury se garda-t-il de la récompenser. Qu'il soit béni ! Barye aurait pu aller à Rome, au lieu d'être condamné, par le sort intelligent, à se contenter du Jardin des Plantes.

Il faut se garder d'omettre le nom du concurrent heureux qui remporta le prix, tandis que Barye se contentait d'une mention honorable. Il s'appelait Vatinelle, et, grâce au concours de 1819, il est au moins une de ses œuvres dont on connaîtra le titre.

Continuons l'énumération des succès académiques de notre statuaire, et rendons-lui au moins justice de sa persévérance. En 1820, il se présente dans la section de sculpture. Le sujet donné est *Caïn entendant la voix de l'Éternel*. M. Jacquot, que l'histoire impartiale place à côté de M. Vatinelle, remporte le prix.

En 1821, c'est M. Lemaire qui, avec *Alexandre se précipitant dans la ville des Oxydraques* (un bien beau sujet), renvoie Barye à l'année suivante.

En 1822, l'Académie ayant proposé aux logistes de retracer l'épisode de *la Robe de Joseph rapportée par ses frères à Jacob*, M. Seurre jeune (?) obtient la première place.



TIGRE DÉVORANT UN CROCODILE

d'après le bronze du musée du Louvre.

En 1823, aucun prix n'est décerné; en 1824, Barye, qui commençait à douter du succès, n'est même pas admis en loge. Nous ne céderons pas à la trop facile tentation de faire, à propos de tous ces mécomptes, le procès des récompenses officielles. Nous ignorons la valeur des morceaux de concours, puisqu'ils n'ont pas été conservés. Supposons même que, si Barye ne remporta pas les prix, c'est qu'il ne les méritait pas; félicitons aussi l'École de se voir débarrassée d'un mauvais élève, qui n'avait rien à apprendre chez elle. Mais en même temps applaudissons l'artiste qui se replonge courageusement dans les luttes de la vie, et ne veut plus devoir dorénavant sa science qu'à ses études personnelles, et ses succès qu'à la vigueur de son poignet.

En 1823, Barye avait dû recourir de nouveau au gagne-pain de l'industrie. Il était entré comme ouvrier chez l'orfèvre Fauconnier. Il préludait, par les infiniment petits de la sculpture, à l'étude des infiniment grands de la nature animée. Celui qui devait faire bondir les jaguars ciselait des bijoux; celui qui devait camper les lions dans une éternelle majesté inventait des modèles de breloques. Jusqu'en 1828, il travailla pour Fauconnier, et certains critiques, notamment Théophile Silvestre, ont tracé des portraits assez malicieux de cet orfèvre qui entretenait plusieurs artistes chargés de faire *ses* œuvres[1]. C'étaient eux qui imaginaient et exécutaient, et lui qui recueillait les récompenses. Il avait d'ailleurs grand soin, paraît-il, de tenir ses indispensables collaborateurs séparés les uns des autres.

Pourtant, il faut lui savoir autant de gré qu'à Fourier ou qu'à Bosio : il a été témoin de la naissance artistique de Barye, et si faible qu'ait pu être ce secours, il l'a du moins aidé à vivre pendant quelques années. Puis, c'est chez lui que l'artiste se mit à ses premières études d'animaux. Que l'idée d'appliquer les animaux, saisis sur nature, à la décoration des surtouts ait été reprise par cet orfèvre de sa propre initiative, ou que, venant de Barye, elle ait été simplement acceptée par lui, cela témoignait toujours d'une certaine intelligence.

Chez lui, Barye exécuta une soixantaine de petits modèles, des animaux de dimensions très réduites, qu'il ne signait pas, et que Tamisier cise-

1. Le rapport officiel sur l'Exposition industrielle de 1823 contient ces lignes significatives : « On doit à M. Fauconnier une collection de bons modèles pour l'imitation de divers animaux. » Des collaborateurs de l'orfèvre, il n'est naturellement pas question.

lait. Ces pièces sont, comme on pense, devenues rares. On peut en donner comme exemple une petite *Cigogne perchée sur une tortue*. Il y a déjà une certaine simplicité de lignes et un accent de vie, qui fait ces objets supérieurs aux bibelots sans caractère, que la fureur de la convention et le faux goût particulier à l'époque avaient répandus à profusion dans l'art industriel.

On sentait que cela était *vécu*, comme on devait dire plus tard, mais aussi le public devait être tant soit peu déconcerté. La critique défendait encore les bons principes, et maintenait avec soin la tradition des sujets nobles, et de ceux que l'artiste devait se garder de traiter. Il fallait que des gens sans scrupules se missent à l'œuvre pour saccager les parterres à la Le Nôtre. Leurs efforts seuls, et leurs efforts appuyés par le succès, pouvaient obtenir pour les arbres la permission de pousser à leur guise, au lieu d'être taillés en boules ou en pyramides. Ils avaient cette incroyable audace de vouloir faire servir à l'expression des idées tous les mots du dictionnaire, à l'expression des sensations tous les objets de la nature, cet inépuisable dictionnaire des images. Et on vit des téméraires, comme Victor Hugo, se faire les « dévastateurs du vieil A B C D : »

> J'ai dit à la « narine » : Eh! mais tu n'es qu'un nez;
> J'ai dit au « long fruit d'or » : Mais tu n'es qu'une poire;
> J'ai dit à Vaugelas : Tu n'es qu'une mâchoire!

Dans l'ombre, des artistes préparaient, par l'étude acharnée des réalités, une révolution parallèle. Mais quels rires, si l'on avait su! Quelle folie de faire le portrait des bêtes, quand on pouvait si commodément donner l'idée d'une bête avec les à peu près acceptés de tout le monde, et consacrés par les monuments publics!

Il faut croire cependant que ces complaisantes formules ne suffisaient pas à la curiosité d'un Barye ou d'un Delacroix. Si leurs noms avaient eu la moindre notoriété alors, ils eussent été arrangés de la belle manière.

Comme dit spirituellement M. Paul Mantz : « l'idée d'aller, comme faisaient Delacroix et Barye, dessiner ou peindre des bêtes sauvages au Jardin des Plantes, impliquait, aux yeux des orthodoxes, un notable dérangement du cerveau. Guérin, le maître de Delacroix, avait peut-être vu des tigres; mais il ne les avait jamais regardés [1]. »

Quoi qu'il en soit, le jeune ciseleur subissait maintenant les attractions définitives de sa destinée. Il ne cessait de visiter le Jardin des

1. Notice sur la galerie Cottier : *Gazette des Beaux-Arts*, 1872.

Plantes; il ne pouvait rassasier ses yeux de ces puissants spectacles que l'imagination peut si facilement agrandir. Pour peu que l'on sente le moins du monde, les cages murées, les grilles massives, disparaissent. La contrainte même, dans laquelle ces effrayants animaux sont maintenus, nous sert à mesurer et à exagérer au besoin les actes qu'ils pourraient accomplir. Les déserts qu'ils parcourent, l'énormité de leurs bonds, les victimes sur lesquelles ils se précipitent, tout cela se présente à l'esprit et lui donne la délicieuse inquiétude d'une vie lointaine, inconnue. Et cette incessante variété des mouvements, cet imprévu continuel des attitudes, les reflets changeants de ces chaudes toisons, le développement formidable des griffes, les gueules ennuyées qui s'ouvrent dans un bâillement rouge, que d'incessants sujets d'étude pour le regard simplement curieux des neuves combinaisons de lignes! Si l'observateur se double d'un imaginatif, alors des drames inouïs se passent dans ces cabanons resserrés, et l'on ne peut résister à la tentation de les retracer par le crayon ou par la plume. Le moyen de ne pas rentrer avec un groupe ou un poème dans la tête, quand devant nous, le quartier de viande de boucherie a pris lui-même un caractère, non pas de nourriture, mais de proie?

Et personne n'avait songé à faire de cela une étude exclusive! On avait dédaigneusement relégué ces admirables premiers rôles au rang de comparses. Ils étaient bons pour traîner des chars allégoriques, pour flatter notre vanité; mais les épier dans leur nature propre, les aimer pour eux-mêmes, c'est une idée qui avait pu venir dans d'autres époques, à quelques rares artistes, mais pas à nous. Si les grands animaux figuraient dans les fables, ce n'était pas pour rugir, mais pour parler notre langue et tenir nos raisonnements ordinaires. Mais leurs passions à eux, leur grandiose impulsion de carnage, l'intense manifestation de leur vie instinctive, tout cela passait inaperçu, et si quelqu'un s'était avisé de la beauté de ces choses, il aurait été rappelé à l'ordre par les gardiens du bon goût.

Cela prouve bien, en somme, combien la curiosité de notre esprit à l'égard de la nature est peu avivée. Que d'ingratitudes elle pourrait nous reprocher! Que de surprises encore elle nous tient certainement en réserve! Des siècles d'art s'étaient écoulés, en France, sans que personne pensât à l'intérêt que pouvaient présenter d'autres animaux que l'homme. Il fallait qu'un simple ouvrier se rencontrât, que de supérieures aspirations missent sa curiosité en éveil, que les circonstances pénibles d'une existence besogneuse fissent de lui un isolé, un replié sur lui-même,



LION AU SERPENT.

Jardin des Tuileries.

qu'un hasard de métier l'induisît à chercher des motifs dans une collection publique, pour qu'enfin la poésie surhumaine des animaux trouvât un interprète.

Le goût de Barye pour les études d'après nature au Jardin zoologique a véritablement décidé de toute son œuvre et de tout son génie. Une fois ces travaux commencés, ce fut un magnifique et fécond enchaînement. Il ne se contenta pas des renseignements que lui donnaient ses yeux. Il voulut tout savoir de ses modèles. C'est alors qu'il suit régulièrement les cours d'histoire naturelle, qu'il se plonge dans la lecture de Cuvier, de Lacépède. Au contact de ces savants, de ces philosophes, ses idées s'agrandissent, ses notions se multiplient. Il entreprend aussi l'étude détaillée de la structure de ces milliers d'êtres divers. Par des comparaisons incessantes, il arrive à se familiariser avec le secret de leurs ressorts, et par les animaux, il acquiert simultanément une plus pénétrante connaissance de l'homme lui-même. Bref il n'y a plus là un débutant, un apprenti, un jeune homme qui cherche sa voie. Il y a un artiste armé pour la lutte, et qui déjà entrevoit ce qu'il pourra dire.

Barye, pourtant, n'avait pas moins de trente et un ans lorsqu'il tenta l'épreuve du public. Encore n'était-ce pas avec un sujet emprunté à ses travaux favoris. Le Salon de 1827 a de lui un *Buste de jeune homme* et un *Buste de jeune fille*.

Au Salon de 1831, il envoie une figure, un *Saint Sébastien*, que l'on remarque, et, enfin, un groupe d'animaux que l'on commente déjà avec surprise d'un côté, animation de l'autre. C'est le *Tigre dévorant un crocodile*, qui obtint une seconde médaille. Nous reparlerons plus loin de cette œuvre. Ce que nous voulons faire ressortir, c'est la leçon particulière que donne involontairement Barye aux artistes. Il fallait sans doute avoir une rare conscience, en même temps qu'une absolue possession de soi-même, pour ne se décider à produire un premier résultat de ses méditations qu'à l'âge où la plupart ont parfois épuisé une partie de leurs forces. On serait mal venu à dire que, comme bien d'autres, Barye ne trouvait la veine du succès qu'après avoir longtemps marqué le pas. Le petit nombre de ses tentatives (car on ne peut compter comme telles ses concours de l'École) est là pour démentir cette explication. Barye est un réfléchi. Il ne prend la parole que sûr d'avoir quelque chose à dire qui en vaille la peine. Le jour où il parle, on l'entend.

Le Salon de 1831 attira sur lui l'attention. Le second coup qu'il

devait frapper, c'est-à-dire son envoi au Salon de 1833, allait avoir un prodigieux retentissement.

Avant d'aborder l'étude de cette seconde et victorieuse période, reprenons un instant, pour bien faire comprendre cette genèse d'un grand artiste, tous les traits que nous avons successivement présentés. Faisons la synthèse du débutant, comme nous ferons plus tard celle du maître.

Voici un jeune ouvrier d'art, supérieur à la moyenne, puisqu'il a tenté de s'élever au-dessus du niveau habituel de son métier; inférieur en apparence au but qu'il vise, puisque les écoles lui dénient une réelle valeur. Cependant il se résigne, bien qu'il puisse compter les insuccès eux-mêmes comme des preuves de valeur, à demander à l'industrie ce que l'art semble lui refuser. Il a le rare bonheur de n'avoir rien appris, et par conséquent de n'avoir pas dans la tête de ces formules toutes faites, qui, tenant lieu d'idées, dispensent d'en chercher, et empêchent d'en trouver. Devant son établi, il travaille en s'inspirant de lui-même, et si son patron lui demande d'arranger un animal en motif d'ornement, comme il ne songe qu'à faire sincère, il s'en va voir des animaux vivants, au lieu de copier des modèles antiques ou leurs traditionnels démarquages. Puis, comme ce silencieux a des enthousiasmes intérieurs, il se sent frappé : » Mais cela est beau! Cela vaut bien la peine d'être contemplé pour soi-même, au lieu de contribuer simplement à la décoration de services de table. Il faudra que je m'amuse à retrouver ce que cela m'a fait ressentir! » Il sent que c'est beau, et sa conviction est d'autant plus vive, que personne ne la lui a dictée. Le lion et le tigre ont une telle majesté que, même immobilisés dans la pierre, on pourrait faire craindre qu'ils vivent. Le crocodile, avec ses dures et sombres écailles, est un bronze tout fait.

Et l'artiste tente de rendre cette impression, simplement, avec sincérité. Et il se trouve que c'est une note neuve, une mine d'inspirations et de recherches dont personne ne s'était avisé. L'étude de la nature a été le point de départ de cette trouvaille. Quant à l'œuvre elle-même, elle n'est que le résultat d'une gestation de cette étude, par un tempérament méditatif, un esprit à la fois sérieux et ardent.

Le premier essai, sans aucun parti pris de guerre, fait de l'artisan, désormais passé au rang d'artiste, un révolté, en attendant qu'il ait produit assez d'œuvres pour devenir un révolutionnaire.

CHAPITRE II

Étonnements et résistances du monde artiste devant les premières œuvres de Barye. — Encouragements des critiques. — Le Surtout du duc d'Orléans. — Envois au Salon de 1833 à 1836. — Hostilité des jurys ; Barye renonce à exposer. — Difficultés financières et épreuves qui font de lui un grand renfermé. — Grands travaux promis et abandonnés. — Projets de décoration de l'Arc de triomphe. — Rentrée au Salon de 1850 : *le Centaure et le Lapithe.* — Aperçu général de la vie et du caractère de Barye.

Lorsque Barye exposa, au Salon de 1833, le *Lion écrasant un serpent*, ce fut dans le public, parmi les artistes et les critiques, une rumeur extraordinaire. Les colères et les admirations se déchaînèrent également.

Lorsque l'on décida de placer ce lion dans le jardin des Tuileries, les indignations se firent bruyantes, et la résistance devint agressive. Un sculpteur arrivé, dont les journaux du temps ne nous ont malheureusement pas laissé le nom (aujourd'hui nous serions peut-être trop bien renseignés), s'écria : « Est-ce qu'on va prendre les Tuileries pour une ménagerie ! » et le mot eut un grand succès parmi les coteries que ce nouveau venu dérangeait.

Étroit, méchant et faux, c'est bien, qu'on nous pardonne de parler aussi franchement, un mot d'artiste. Ce n'est pas chez les artistes eux-mêmes qu'il faut, en général, chercher la justice pour les œuvres nouvelles. Absorbés par leur pensée, ou émoussés par une facile production, l'inédit les gêne dans leurs intérêts ou les inquiète dans leurs habitudes. Une jalousie particulière, qui est une grâce d'état, ou plutôt une indispensable expiation du talent, leur fait d'abord accueillir tout effort d'un inconnu avec un sourire de défiance. Ce sont des vérités trop connues pour que personne puisse s'offenser de notre constatation. Pris isolément, chaque artiste peut avoir des velléités de bienveillance et d'impartialité, car tous ces tourmentés, au fond, sont supérieurs aux mesquineries de la concurrence. Réunis, ils opposent une incroyable résistance d'inertie, et ce n'est que par la force qu'on arrive à conquérir sa place. Les timides, les confiants, ceux qui manquent de persévérance, sont broyés dans cette lutte, et il est plus facile de se rendre maître du public que de ces confrères ennemis. Ceux qui ont mis dans les choses de l'esprit toute leur



JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE

d'après le bronze du musée du Louvre.

consolation, ceux qui ont encore des illusions généreuses, sont douloureusement surpris de voir que l'impitoyable *struggle for life* règne avec le plus d'animosité dans les régions mêmes où il devrait être banni. Mais étudiez l'histoire des arts et des lettres, dans tous les temps et dans tous les pays, vous constaterez ce phénomène. Il est vrai qu'il y a, pour compenser, d'étranges revirements, et que les mêmes ennemis des talents naissants se font avec autant de facilité les esclaves des succès consacrés. Esclaves, d'ailleurs, dont il faut se défier.

Barye, au mot injuste qui accueillait son premier chef-d'œuvre, devait riposter, plus tard, par un autre mot, infiniment plus cruel et plus profond.

Lorsqu'il eut réussi, par une succession d'envois éclatants, à exaspérer ceux dont tout le mérite consiste à introduire dans l'art les mœurs de la politique, le sculpteur se vit enfin infliger l'insulte d'un refus au Salon. Dès lors on se plut à exercer plus d'une fois contre lui ces tristes représailles.

Or, comme un jour, après la nouvelle d'une exécution de ce genre, Barye se promenait en méditant sur la bonne foi, il rencontra le grand paysagiste Jules Dupré. Celui-ci lui demanda avec intérêt des nouvelles de ses travaux : « Cela va fort bien, répondit Barye ; je suis refusé. » Et comme l'honnêteté de Dupré se récriait : « Mais c'est tout naturel, reprit-il avec cette sarcastique tranquillité qui commençait à murer son visage, je compte trop d'amis dans le jury. »

Mot de penseur et qui prouvait combien, en étudiant les grands taciturnes qui sont les animaux, on peut apprendre, par contre-coup, à connaître les grands dissimulés que sont les hommes.

Ce n'est donc pas auprès des artistes que Barye a rencontré les premiers encouragements. Ce n'est pas eux qui ont fait son succès, qui ont appris son nom au public, et rendu un hommage sincère à son génie. Ce sont ces inutiles personnages, ces faiseurs de phrases dont les artistes consentent à accepter l'éloge, mais non le jugement : nous voulons dire les critiques. Sans doute on peut souvent leur reprocher d'amusantes méprises, ou des aveuglements, ou des partis pris. Du moins, dans le cas de Barye, c'est eux surtout qui firent preuve de clairvoyance et de courage. Gustave Planche, Thoré, Silvestre, Théophile Gautier, pour ne nommer que les principaux, sentirent vivement, dès les premiers jours, la nouveauté et la grandeur de ses efforts, en parlèrent dignement, et

conquirent pour elles de vive force l'attention et l'admiration du public.

Sans doute, pour un homme tel que Barye, c'étaient de valables consolations contre la malveillance des confrères et l'indifférence de la foule. Malheureusement les joies que peut éprouver un artiste à se sentir compris de quelques esprits d'élite ne suffisent pas à le faire vivre. La carrière artistique de Barye ne sera qu'une suite de mécomptes et de froissements, de même que sa vie privée ne sera qu'une succession d'épreuves de toutes sortes.

Rarement on a plus chèrement expié plus de génie. Aussi, le lecteur ne s'attendra pas à un récit mouvementé, rempli d'épisodes et d'anecdotes. Le travail acharné, les contretemps mesquins et la résignation digne en sont les principaux traits.

Au Salon de 1833, outre le grand *Lion au serpent*, Barye avait envoyé un *Buste du duc d'Orléans* et de nombreux groupes ou statuettes : un *Cerf terrassé par deux lévriers de grande taille*, un *Cheval renversé par un lion, Charles VI dans la forêt du Mans*, un *Cavalier du XVe siècle*, un *Ours de Russie*, un *Ours des Alpes*, une *Lutte de deux ours*, un *Éléphant d'Asie*, une *Gazelle morte* et un cadre de médaillons. De plus, il exposait plusieurs aquarelles : *Deux Jaguars du Pérou*, *Tigre dévorant un cheval*, *Panthère des Indes*, *Panthère du Maroc*, *Deux jeunes lions du Cap*, *Deux tigres du Bengale.*

On commença à trouver spirituel d'appeler les petits bronzes des serre-papiers; quant aux aquarelles, leur austérité sombre n'obtint que peu d'attention.

Fortement attaqué par les connaisseurs officiels, vaillamment défendu par les critiques, Barye gagna du moins à cette polémique d'attirer l'attention et d'obtenir la bienveillance de la cour. Le duc d'Orléans, particulièrement, lui accorda l'appui le plus dévoué et le plus libéral. Il lui commanda le célèbre *Surtout*. Dans la même année, le *Lion au serpent* fut acheté par l'État et son auteur décoré de la Légion d'honneur.

Le surtout de table commandé par le duc d'Orléans se composait de neuf groupes, dont cinq grands épisodes de chasse : au tigre, au taureau, à l'ours, au lion et à l'élan. Nous reproduisons l'épisode de la chasse à l'élan. Il pourra donner l'idée des autres pièces, dispersées en 1853 à la vente de la duchesse d'Orléans. Nous n'y reviendrons pas, nous contentant de signaler ici le caractère de ce travail. Combinaison

très cherchée de l'animal et de la figure humaine, ces groupes, si mouvementés qu'ils soient, offrent pourtant quelque chose d'un peu tourmenté et d'un peu lourd. Est-ce la collaboration de l'architecte chargé de monter les pièces du surtout, est-ce même la collaboration de Chenavard à qui était due l'idée de l'ensemble, qui gênait un peu Barye dans son inspiration? C'est ce qu'il serait malaisé de déterminer. Peut-être pourrait-on encore démêler l'influence inconsciente du goût romantique, et la magistrale simplicité de cet esprit ne savait-elle pas se plier aussi facilement au pittoresque pur. Toujours est-il que, si l'on fait une comparaison entre les autres travaux de la même époque, le *Lion au serpent*, par exemple, et la plus belle des pièces du surtout, c'est dans le premier qu'il faut voir le véritable sens dramatique et l'éloquence la plus haute.

Cela ne diminue pas d'ailleurs le mérite de cet important effort, et on y reconnaît une puissante main. Que l'on examine, dans *la Chasse à l'élan*, la superbe silhouette, l'allure emportée et désespérée de la bête pourchassée, la solidité du modelé des figures humaines, l'entrain furieux des chiens, et l'on s'étonnera, sachant que les autres pièces sont au moins aussi belles, que le jury de l'Exposition ait pu refuser de les admettre.

Ce trait est significatif, et nous pensons qu'on ne nous accusera pas, après cela, d'avoir calomnié les artistes défenseurs des bons principes. La protection du duc d'Orléans lui-même, les démarches qu'il fit pour casser ce ridicule jugement demeurèrent impuissantes. Avec une indifférence sceptique, plus spirituelle que juste, Louis-Philippe répondit qu'ayant nommé un jury, force lui était bien de reconnaître sa compétence. Mais ne voit-on pas, dans cet acharnement à refuser des œuvres aussi importantes, une preuve suffisante des bienveillantes dispositions que nous avons signalées?

Il faut dire, en guise de consolation, que le jury reçut de la critique une assez jolie volée de bois vert, et de fait, il prêtait le flanc non seulement au reproche, mais encore à la caricature : plus d'une fois, Daumier et ses émules chargèrent cet « admirable jury » dans lequel on avait introduit, pour mieux apprécier les œuvres de peinture et de sculpture, des astronomes et des musiciens.

Les envois de Barye au Salon de 1834 furent un peu moins nombreux. Ils comprenaient : la *Gazelle morte*, l'*Ours dans son auge*, un *Éléphant*, une *Panthère dévorant une gazelle*, un *Cerf surpris par un*



LION AU REPOS.

Palais des Tuileries, guichet du pavillon de Flore, côté du quai.

lynx; et encore une série d'aquarelles. Barye n'eut pas de médaille, comme bien on le pense, pour ces petites merveilles, si variées d'expression, depuis la tendresse et la pitié dans la gazelle, jusqu'à la puissance dans l'éléphant, en passant par la plus fine ironie, avec son ours si grognon et si goulu. Non seulement on lui donna cette marque d'hostile indifférence, mais encore on laissa s'établir une confusion avec les ouvrages d'un rival ridicule.

« Les bronzes envoyés par M. Barye, écrivait Gustave Planche, nous ont montré, sous une forme plus exquise, les groupes d'animaux du Salon dernier. Le bronze est décidément ce qui convient le mieux à la manière de cet artiste... Il faut le dire, à la honte du public, et moi-même qui n'en puis douter, je rougis en l'avouant, il y a parmi les curieux une insouciance si profonde que j'ai entendu confondre avec les admirables ouvrages de Barye, des masses sans forme, sans ligne, sans individualité devinable, signées du nom de M. Fratin. »

Il y avait de quoi concevoir de l'amertume, quand on est Barye, de se voir opposer Fratin. Soyez sûrs que si le public s'y trompait par ignorance, les académiciens ne manquaient pas de tomber dans la même erreur par malignité.

Barye, déjà rebuté, sembla dès lors s'éloigner des expositions, comme il avait dans sa jeunesse été amené à abandonner les concours officiels. Cependant, il envoya au Salon de 1835 un morceau, un *Tigre*, qui fut exécuté en pierre, et qui est maintenant à Lyon. En 1836, il exposa encore une de ses plus belles œuvres, l'admirable *Lion au repos;* et aussi une série de petits bronzes. Cette fois le jury les refusa en bloc, sous le même prétexte, déjà ridicule quand il s'agissait du surtout, que ce n'était pas de la sculpture, mais de l'orfèvrerie.

L'insulte était trop vive, l'hostilité trop évidente. Barye, profondément blessé, cessa de prendre part aux Salons pendant de longues années; il n'y reparut qu'en 1850, mais avec un éclat exceptionnel. Dorénavant, il voulait produire chez lui, vendre lui-même, être en communication directe avec la partie du public assez intelligente pour se passer de la main indicatrice des jurys : « C'est ici qu'est le grand art! » Quelle série d'œuvres et de chefs-d'œuvre devait sortir de cette féconde retraite, c'est ce que nous verrons plus loin dans notre examen détaillé. Pour le moment nous poursuivons, dans sa cruelle simplicité, l'énumération des faits biographiques.

Absorbé par son rêve d'indépendance et ses méditations d'art, Barye allait s'engager dans une des plus désastreuses aventures de sa vie. Ne voulant pas courir la commande et résolu à n'accepter les faveurs officielles que si elles venaient le chercher, il entreprit de faire ce que l'on appela dédaigneusement « du commerce », ce que pourtant les grands artistes des temps passés ne songèrent pas à trouver déshonorant. Si leurs contemporains l'avaient voulu, ils auraient pu aussi bien traiter les Cellini, les Palissy, de commerçants et de boutiquiers. S'il prenait fantaisie à un peintre de fabriquer lui-même ses couleurs et ses pinceaux, de tendre ses toiles sur les châssis, enfin de toujours vendre ses tableaux sans jamais recourir au marchand, songerait-on à dire qu'il fait du commerce? Pourquoi adresserait-on le reproche au sculpteur qui veut être son propre praticien, son fondeur et son marchand? A plus forte raison quand il s'agit de cet art intime destiné, non pas à orner les édifices ou les promenades, mais sous la forme d'objets de petite dimension, à trouver sa place dans nos appartements, à élever notre vie de tous les jours. Par une singulière inconséquence, les mêmes gens qui accorderaient facilement (et nous ne voulons pas dire sans raison) le nom d'artiste à un tapissier ou à un ébéniste, croient flétrir un statuaire du nom de commerçant, parce qu'il entre lui-même dans tous les détails de l'exécution et du placement de ses ouvrages.

Il ne s'agissait pas, qu'on le comprenne bien, pour Barye, d'une simple question d'intérêt quand il se mit à la tête d'une fonderie. Une plus haute pensée le guidait. Pensée de conscience et d'honnêteté artistique. Puisqu'on réduisait sa puissante création à se disperser en miettes, au lieu de lui donner la pâture à laquelle elle avait droit, grands travaux de décoration, monuments pour les places publiques, il fallait bien chercher d'autres moyens de vivre et de produire.

Un habile homme, dans ce cas, n'est pas embarrassé. Il s'entend avec un habile éditeur. On lance habilement une affaire, et la « marchandise » s'enlève par douzaines, à la façon des petits pâtés : on a à peu près le poids; certains acheteurs sont plus ou moins bien servis, c'est une affaire de hasard et tout se compense. La droiture de Barye ne se serait pas accommodée d'une pareille combinaison. Plus il se mettait en rapport avec le public, plus il voulait ne lui laisser acquérir que des morceaux irréprochables. Constamment hanté par le désir de ne voir sortir de ses mains et de signer de son nom que des épreuves parfaites, il se décidait

à mettre en pratique lui-même les profondes études qu'il avait faites des procédés techniques de la fonte et de la ciselure. Nous donnerons dans un autre chapitre des indications sur ce beau souci de la technique. Pour le moment nous expliquons seulement comment l'artiste trouvait dans sa conscience même la cause de sa ruine.

Ce commerçant entendait si bien le commerce, qu'il ne cherchait aucun des moyens de publicité familiers au boutiquier le plus obscur. Il attendait, en toute naïveté, qu'on eût l'idée de venir acheter chez lui de belles choses. Ses catalogues sont là pour attester les dérisoires bénéfices qu'il en tirait. Aucuns frais n'étaient ménagés par lui pour ses recherches. Quant aux combinaisons financières qui lui avaient permis de s'établir, il les avait acceptées en si habile commerçant que voici ce qui lui arrivait : Les bailleurs de fonds, impatientés de voir réaliser aussi peu de bénéfices, exigeaient un remboursement complet, d'autant plus que la révolution de 1848 venait donner des inquiétudes pour le succès des affaires. Barye se trouvait dans l'impossibilité de payer. Avec la dernière rigueur, ses capitalistes le poursuivaient pour la somme de trente-six mille francs. Faute d'argent, ils étaient légalement autorisés à faire main basse sur tous ses modèles, et l'infortuné artiste se voyait, la cinquantaine passée, plus ruiné, plus dépourvu, plus désespéré qu'au début même de sa carrière.

Nous ne voudrions pas dire de quelles douleurs domestiques ces épreuves matérielles se compliquaient. Une des moindres était la perte d'une fille. Mais ici, la critique est tenue à des discrétions infinies. Il y a des choses qu'elle est forcée de savoir pour comprendre un caractère, et qu'elle doit se garder de divulguer pour satisfaire de simples curiosités. C'est la seule allusion que nous ferons dans le cours de cette étude aux chagrins privés qui abreuvèrent sans relâche ce grand artiste et cet esprit élevé. Nous avons voulu qu'elle fût une explication voilée, nécessaire pourtant, de la croissante amertume, de l'impénétrabilité systématique, de l'isolement volontaire, qui éloignèrent de lui les sympathies superficielles, mais qui sont plutôt pour nous des raisons de l'en aimer davantage.

Ce n'est que vers 1857 que Barye, parvenu enfin à une gloire indiscutée, et ayant rencontré sinon la fortune, du moins une plus grande aisance, acheva de se libérer vis-à-vis de ses créanciers, et put rentrer en possession de tous ses modèles. De quelles sourdes colères ne dut-il pas,



LA CHASSE A L'ÉLAN.
Pièce du surtout de table du duc d'Orléans, d'après le modèle appartenant à M. Diot.

pendant tout ce temps, se sentir gonflé ! Sans aucun des beaux scrupules qu'il apportait à la parfaite exécution de ses bronzes, ceux qui l'avaient réduit à ces extrémités n'avaient pas craint, pour en tirer le plus de parti possible, de les avilir par une grossière fabrication, au point d'altérer des modèles, de leur enlever ce précieux fini, cette sorte de délicatesse d'enveloppe qui existe aussi bien sur le métal dur que sur le plus fragile des objets d'art ou de nature. Imagine-t-on pour un artiste aussi difficilement satisfait de lui-même que l'était Barye, un pareil sujet d'indignation ? Mais dans la lutte entre ces contemplatifs, ces confiants, ces enfants grandis, qui chantent, dessinent ou sculptent, et ces véritables hommes qui tiennent les cordons de la bourse et les poids des balances de la justice, il n'y a pour les premiers qu'un parti à prendre : s'indigner, puis se soumettre. C'est ce que dut faire Barye.

Pour se consoler, les espoirs ne lui manquèrent pas; mais les espoirs seulement. Nous l'avons dit : il ne voulait point chercher les commandes officielles, mais il pensait qu'elles devaient venir le chercher elles-mêmes. C'est ce qui arriva, comme nous le voyons par un passage du Salon de 1837 de Gustave Planche. Nous avons déjà cité ce critique; nous le retrouverons encore, car c'est lui qui s'est montré le plus fidèle, le plus véhément et le plus éclairé des défenseurs du statuaire : « Le jury, écrivait-il, a refusé les groupes de M. Barye (les Chasses du Surtout du duc d'Orléans). Il n'a pas craint de déclarer que ces groupes n'étaient pas assez faits, que ce n'était pas de la sculpture, mais de l'orfèvrerie. » — Et le critique saisissait cet excellent prétexte pour taper ferme sur les porte-voix de l'Institut, qui ne savaient même pas distinguer la fonte au sable de la fonte à cire perdue. — « Ne faut-il pas voir plutôt, continuait-il, dans l'exclusion de M. Barye, le souvenir du pont de la Concorde, et du couronnement de l'Arc de l'Étoile ? M. Thiers, qui ne lésinait pas sur les promesses, a offert à M. Barye la décoration des quatre coins du pont de la Concorde. Or ces quatre coins avaient été partagés, sous la Restauration, entre les sculpteurs de la quatrième classe ; les musiciens, en excluant M. Barye, ont vengé leurs confrères... Tout cela est digne de colère et de pitié, et ce qui ajoute encore au scandale de cette exclusion, c'est que personne, en France, excepté M. Barye, ne sait modeler un cheval ou un lion... Le ministre de l'Intérieur pourrait seul réparer cette faute en confiant à M. Barye les travaux dont la seule promesse a motivé la décision du jury. »

Ces promesses avaient, en effet, libéralement été faites par M. Thiers, qui faisait, sans plus s'engager, acte d'habile courtisan. Sans doute le cœur de l'artiste dut battre bien fort, et son imagination s'enflammer à la pensée d'un travail aussi digne de lui. Sur cet admirable emplacement, un des plus vastes, des plus imposants du monde entier, dans un incomparable décor d'espace, pouvoir camper, frémissantes, majestueuses, terribles, de colossales figures de fauves! Se mesurer avec les plus grands pétrisseurs de pierre ou de bronze de l'antiquité, et sans doute les vaincre dans cette lutte, puisqu'il les égalait avec des jeux d'ébauchoir de quelques pouces de dimension! Quelle gloire! Quelle matière digne du génie que l'on se sent dans la cervelle, de la passion que l'on se sent au cœur! Ah! oui, cela était digne, cela était beau. C'était un acte de justice, et pour la nation qui l'accomplissait, un paiement assuré en merveilles uniques. Aussi se garda-t-on de donner la moindre suite à ces promesses spontanées. Après avoir parlé, avec un enthousiasme bien politique et bien marseillais, de toute la place de la Concorde, le petit homme d'État avait peu à peu restreint la commande aux quatre piliers du pont; puis déplaçant l'espérance, avait fait entrevoir le couronnement de l'Arc de triomphe; puis ce n'était plus qu'un simple lion colossal; puis enfin, plus rien du tout.

C'est ce qui fait qu'en 1852, pas loin de vingt ans après toutes ces promesses, le pauvre Gustave Planche, avec une constance digne d'un meilleur sort, pouvait écrire les lignes suivantes: « On parle du couronnement de l'Arc de l'Étoile, et le nom de M. Barye n'est même pas prononcé. De tous les sculpteurs vivants, c'est le seul, à coup sûr, qui puisse couronner dignement l'Arc de l'Étoile. Si l'on veut placer sur l'acrotère de ce monument une aigle colossale, n'est-ce pas M. Barye qui est désigné par son talent au choix de l'administration? Si l'on veut une œuvre sérieuse, n'est-ce pas à lui qu'il faut s'adresser? »

Il est dans la destinée de ce monument de donner lieu à d'importants projets, et suite à aucun. Récemment, n'avons-nous pas vu le puissant effort d'un des plus remarquables statuaires contemporains, dépensé en pure perte! Le quadrige de M. Falguière, après avoir coûté autant d'argent que de fatigues, a dû s'en aller en lambeaux. Barye, moins heureux encore, n'eut même pas la satisfaction d'amour-propre que peut donner ce semblant d'exécution. En revanche, le projet qui avait été d'abord agité était encore bien plus considérable que celui dont nous parlons.

Conçu par Chenavard, il avait été sérieusement discuté dans le cabinet ministériel. Il est peut-être curieux de dire en quoi il consistait, pour montrer que les hommes politiques ne doutent de rien quand il s'agit de promettre.

Sur l'acrotère devait figurer Napoléon, traîné sur un char triomphal. Aux quatre coins, seraient érigées les statues équestres de ses frères et du prince Murat. La décoration devait être complétée, dans le bas, par les statues équestres des douze maréchaux de l'Empire, disposées autour du monument. On voit qu'il y avait de quoi occuper la vie d'un homme. Le projet fut examiné avec tant de bonne volonté, qu'il en resta du moins quelque chose : un mot comique de M. Thiers. Comme un conseilleur, intervenant dans la discussion, contestait le talent de Barye en matière de figures humaines, le ministre de l'Intérieur s'était écrié, avec son habituelle pétulance : « Eh bien, M. Barye fera les chevaux et un autre les cavaliers ! »

Un mot, c'est bien peu pour nous consoler des échecs que le pauvre artiste n'avait même pas volontairement encourus. Il fallut en rabattre du trop pompeux projet de Chenavard. On parla plus simplement d'une gigantesque figure d'aigle, qui serait censée s'abattre sur le glorieux portail de granit. Une maquette fut même faite par Barye. Elle disparut avec le projet. On peut supposer que l'idée a été utilisée pour la statuette de *l'Aigle, les ailes étendues sur un rocher*. De tant de déceptions a été fondu un bronze haut de vingt-cinq centimètres.

La révolution de 1848 ne causa donc à l'artiste que la perte d'avantages bien incertains. Elle lui procura, au contraire, une place. Ledru-Rollin le nomma conservateur de la galerie des plâtres, et directeur des travaux de moulage au Musée du Louvre. Si les événements avaient voulu que Barye conservât longtemps cette situation, il aurait pu sans doute y rendre de grands services. D'abord, ses études techniques, infiniment variées, étaient une garantie de travaux parfaits. Puis, la curiosité de son esprit et son goût des belles œuvres auraient peut-être contribué à nous donner un peu plus tôt ce musée des moulages, d'un si grand enseignement, que nous n'avons pu obtenir que dans ces dernières années, grâce aux efforts héroïques des Du Sommerard, des Geoffroy-Dechaume et des Antonin Proust.

Quand M. de Nieuwerkerque prit la direction des musées, la place donnée par Ledru-Rollin fut retirée à Barye La lutte était toujours

pénible, le public encore indifférent, et la fortune n'était pas venue, pas même l'aisance nécessaire pour faire face aux lourdes charges de famille.

L'artiste n'en continuait pas moins à travailler ; sa robuste résignation



LE CENTAURE ET LE LAPITHE.

Dessin de Lançon, d'après le groupe du musée du Puy.

le soutenait, et jamais son œuvre ne se ressentit des difficultés et des inquiétudes au milieu desquelles il se débattait. Barye, à proprement parler, était un stoïque. Il semble que le bronze, sa matière familière, lui ait communiqué son éclat sombre et sa froide résistance. Opposant aux malechances, aux critiques, aux dénis de justice, un front toujours

uni et toujours égal, ses amis ne l'ont jamais entendu proférer de plaintes ou faire des tirades contre la rigueur et la sottise des temps. Il travaillait, et la poursuite de sa pensée le faisait probablement vivre bien au-dessus de la vie. D'où ce mutisme profond et hautain qui n'appartenait qu'à lui seul. Il y a plus d'une manière d'être silencieux. Le silence de Barye avait de l'énergie.

Il ne reprit la parole qu'en reparaissant au Salon de 1850 : il exposa l'admirable groupe *le Centaure et le Lapithe*. Depuis de longues années cette œuvre était restée à l'atelier sans cesse remaniée, abandonnée des mois, puis utilement reprise, jamais assez parfaite au gré du sculpteur. *Le Centaure*, dont l'analyse trouvera sa place quand nous parlerons des figures de Barye, fut salué dès d'abord par toute la critique, comme un morceau comparable à ce que l'art antique avait produit de plus beau. Nous n'avons pas besoin de dire qu'il ne fut l'objet d'aucune distinction officielle.

Soyons justes : l'État voulut bien l'acheter. Mais ce fut pour l'envoyer au plus profond de la province, au musée du Puy. Ce fut encore pour Barye une amertume ; et il ne cacha pas, à de rares amis, le chagrin que lui causait un pareil enterrement pour une œuvre où il avait mis de si longues et si laborieuses méditations. Certes, si nous considérons, au hasard d'une simple promenade, certaines œuvres mesquines, baroques parfois, que le goût de l'État a placées dans nos jardins publics, on peut déplorer qu'il n'ait pas été plutôt fait choix de morceaux de la valeur du *Centaure*. Agrandi aux proportions de la nature, ce groupe splendide eût forcé le regard et commandé la méditation du passant le plus ignorant. Un peintre anglais, Herbert, n'a-t-il pas dit avec raison que si Barye était né de l'autre côté de la Manche, ses statues orneraient toutes les places de Londres ? On serait mal venu à répondre que *le Centaure et le Lapithe* est un groupe mythologique, au-dessus de la compréhension du public, et qui ne répond pas aux idées générales que la statuaire est appelée à vulgariser. D'abord, il n'y a pas de plus utile vulgarisation que celle des belles proportions, des lignes heureuses et hardies. Puis, les Tuileries, le Luxembourg, et les squares de toutes dimensions et dans tous les quartiers, regorgent précisément de plates et surannées mythologiades.

Soyez assurés que les âmes simples ne se trompent pas à la valeur des belles choses, et qu'entre cette lutte héroïque de l'homme contre le

monstre, et telle allégorie signée d'un académicien replongé dans l'oubli, l'admiration des plus obscurs passants n'hésiterait pas. En voulez-vous une preuve dans une expérience que vous êtes à même de faire tous les jours, ou, pour parler plus exactement, tous les dimanches? Quand il fait un gai soleil et qu'une foule de promeneurs remonte l'avenue des Champs-Élysées, approchez-vous un instant de l'Arc de triomphe, et vous verrez le spectacle que nous nous sommes amusé à observer bien des fois. Arrêtés, dans une extase naïve, au pied du groupe de Rude, des petits soldats de toutes armes regardent, stupéfaits, les fiers héros de pierre, et le grandiose battement d'ailes de cette *Marseillaise* qui les entraîne. De l'autre côté, Cortot a fait glacialement couronner Napoléon par une Gloire conçue dans toutes les règles. Le groupe n'obtient pas un seul regard, tandis que les petits pioupious ne peuvent s'arracher à leur contemplation. Si vous leur demandiez de formuler le sentiment qu'ils éprouvent, les pauvres garçons seraient bien embarrassés. Ils sentent que cela leur fait quelque chose, et cela est suffisant. Il n'y a pas une œuvre de Barye, qui, exécutée dans les proportions monumentales, pas une, qui ne puisse exciter de pareilles émotions. Et Barye le savait, et il avait dès lors quelque droit de se montrer mécontent de cette faveur mesquine : l'achat d'une œuvre de prédilection, pour quelque obscur musée départemental.

Au Salon de 1852, Barye exposa le *Jaguar dévorant un lièvre*, et ce groupe fut jugé au moins égal à ses aînés. L'artiste était arrivé à peu près au point culminant de cette autorité, de cette maîtrise imperturbable qui frappe d'étonnement quand on étudie son œuvre. Pas un effort qui ne soit décisif, pas une touche qui ne soit sûre, pas une expression qui ne donne le maximum de l'effet voulu. D'autres maîtres ont été de grands inquiets; leur inspiration trahit des fièvres; leurs productions sont inégales; ils cherchent sans cesse, et cette recherche les épuise. Avec Barye, rien de semblable. Il n'est pas un artiste, de toute l'école française — pour n'aller pas chercher d'autres exemples, — qui donne à un pareil degré l'impression de force et de sûreté.

C'est que cet homme ruminait perpétuellement son œuvre. Il étudiait sans relâche, et cette étude l'absorbait tout entier. Nous nous le représentons dans des attitudes significatives.

A l'atelier, aux heures de loisir : il s'assied, pour se reposer quelques instants de la rude tâche accomplie ; il prend sur ses genoux un chat

familier, le caresse, lui palpe l'échine, lui étend les pattes, examine le mécanisme des griffes ; plonge son regard pénétrant dans la claire prunelle de l'animal. C'est alors qu'on peut vraiment appeler le domestique félin, un tigre de poche. Pour Barye, c'est bien un tigre en effet, et son esprit le grandit aux proportions des grands fauves. Ce sont les mêmes ressorts, les mêmes souplesses, les instincts et le tempérament identiques, devinés sous la douceur d'une bête asservie et qui n'est point féroce puisqu'on pourvoit à ses besoins.

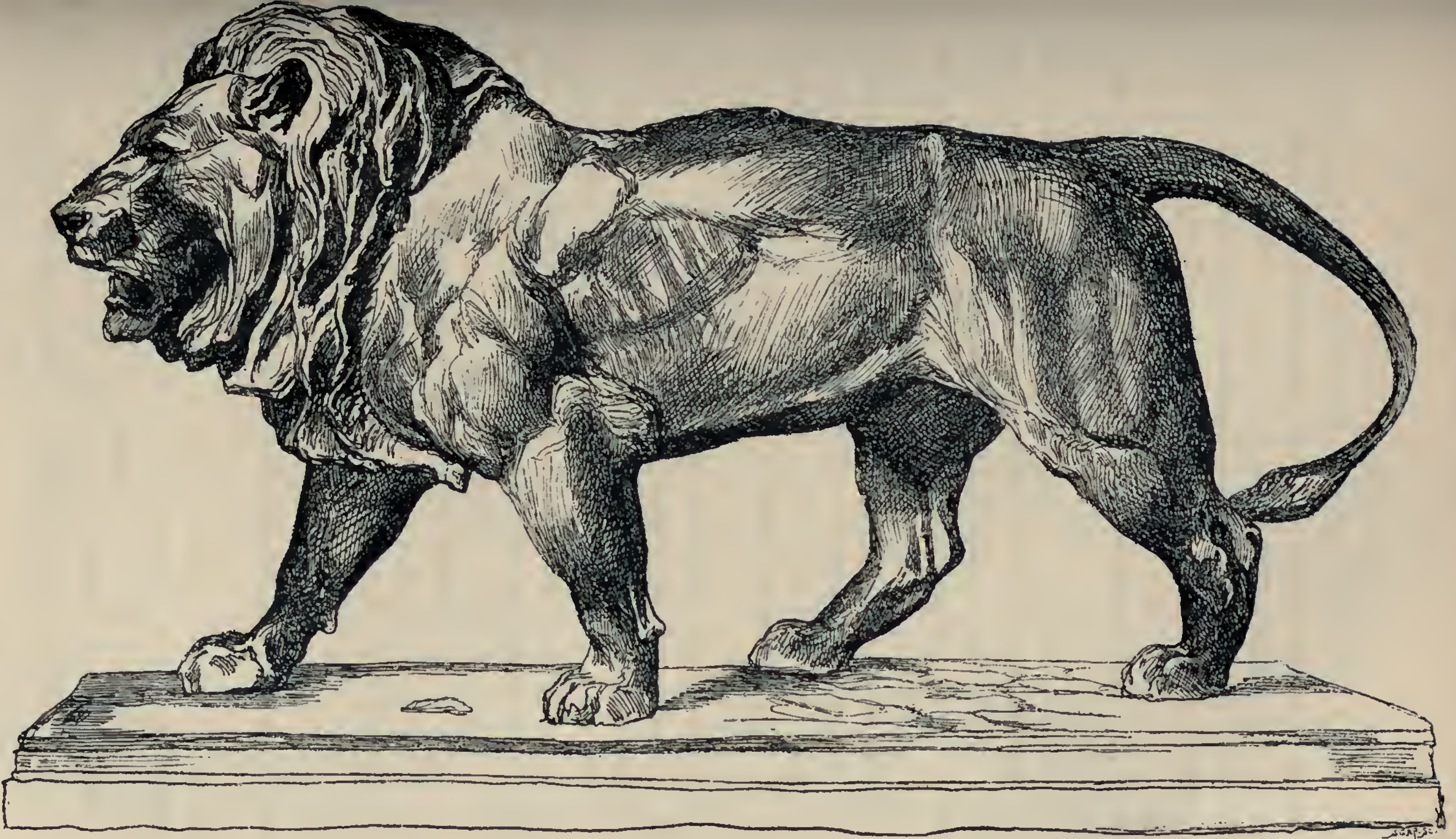
Dans la rue : un calepin a la main, un mètre dans la poche ; l'un pour noter rapidement une idée, saisir le mouvement d'un cheval ou d'un chien ; l'autre pour mesurer les rapports entre les diverses parties de ces modèles inconscients. Visiteur assidu des marchés aux chevaux et aux chiens ; innombrables sujets toujours neufs.

En vacances, dans la forêt de Fontainebleau, un bloc d'aquarelliste ou une toile d'étude devant lui : il observe la forte silhouette des grands chênes, ou l'âpreté des roches. Et, son rêve perpétuel guidant sa main, voici qu'involontairement dans le paysage apparaît l'effrayante tache aune ou zébrée de quelque lion ou de quelque jaguar soudain remémoré.

Au Jardin des Plantes : pensif, assis sur quelque banc, à l'écart, il semble désintéressé de tout ce qui se passe autour de lui ; c'est à peine si l'on devine un léger et continu mouvement des mains, avec, de temps à autre, la tête levée, un regard jeté rapidement, puis de nouveau une absorption quasi sournoise ; on pourrait croire qu'il craint d'être épié et dérangé. Il pétrit un morceau de cire. Comme il est difficile de faire poser à l'atelier les grands lions et les ours massifs, l'artiste leur fait l'honneur de les portraiturer à domicile.

Le Jardin des Plantes, en effet, a toujours des attractions et des révélations pour le sculpteur, à l'âge même où il semble n'avoir plus rien à apprendre. Il ne se passe point de semaine où il ne vienne observer, modeler sur place, ou mesurer à l'amphithéâtre. Aussi, en 1854, les amis délicats qui obtinrent pour lui la place de professeur de dessin au Muséum lui durent-ils causer une grande joie. Les modestes appointements étaient un utile appoint pour la vie, mais, par-dessus tout, les facilités de travail étaient une inappréciable ressource pour l'art.

Plus que jamais, il assiste aux dissections ; quand un animal meurt, il a demandé qu'on le vienne chercher ; et c'est une série détaillée de men-



LION MARCHANT.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

surations, qui remplissent des portefeuilles entiers, avec leur allure de dessins géométriques. C'est qu'en effet le talent de Barye est peut-être contenu dans ceci, qui explique en même temps l'impeccable sûreté que nous avons signalée : de la géométrie pour squelette, avec de la passion pour enveloppe.

On voit combien cette existence est simple, cette carrière unie, et combien peu tout cela comporte de détails piquants. La biographie de Barye pourrait être faite en cent lignes, tant elle est peu féconde en incidents. L'homme n'eût-il pas été volontairement fermé, « boutonné », comme on dit familièrement, il faudrait quand même, pour donner à l'étude le corps nécessaire, chercher la plus grande part dans l'examen de l'œuvre. C'est la méthode que nous avons adoptée et nous croyons qu'elle fera mieux comprendre l'artiste. Nous avons présenté tout d'un trait ce que sa vie peut avoir de caractéristique. Nous serons maintenant à même de bien expliquer ses travaux, et de retrouver, jusque dans la pièce la plus petite, la forte empreinte de son caractère.

Nous sommes en 1855, et à cette date nous avons tous les éléments d'un portrait en pied, *ne varietur*.

Enfin les honneurs, ou du moins le strict minimum de ceux qu'on peut accorder à un homme de cette taille, sont venus le trouver, sans qu'il fît un pas vers eux. On lui décerne, à l'occasion de l'Exposition universelle, la grande médaille dans la section des bronzes d'art, et il est fait officier de la Légion d'honneur.

De grands travaux dignes de lui, il n'en a toujours pas ; et seuls, les deux lions des Tuileries et celui de la colonne de Juillet, peuvent apprendre son nom au grand public. C'est qu'il a la profonde aversion de l'intrigue et de la sollicitation. Une lettre à écrire le plonge dans des perplexités. On prétend même que, pour éviter de répondre, la plupart du temps il brûle sa correspondance non décachetée. Exagération fantaisiste de camarades, cela va sans dire, mais qui fait assez bien comprendre jusqu'à quel point est grande la réserve et absolu le retirement. Jamais il ne se décidera à faire une démarche, et on pourrait prendre sa modestie pour une réelle défiance de lui-même. Il vit à l'écart et il semble que ses modèles lui aient communiqué un peu de leur taciturnité auguste.

Il habite, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, une vieille maison

monumentale qui a bien le caractère sévère et muet qui convient. Lorsque l'on va le voir, il vous reçoit dans une pièce qui précède son atelier, mais on n'entre pas plus avant dans son logement que dans son intimité. Les superficiels ou les expansifs, et l'on sait qu'ils sont nombreux chez nous, seraient déroutés, et ne comprendraient point ce qu'a d'imposant cette dignité puissante. Pourtant quand on sait bien voir, de quelle lumière s'éclaire ce large front, que de choses disent ces lèvres fermées, serrées plutôt ! Comparez, avec le portrait gravé que nous donnons, ce curieux portrait écrit, de Théophile Silvestre : « Son maintien et ses gestes sont précis, corrects, tranquilles et dignes, et il ne s'y mêle rien de sec, de mou ni de pédantesque. Les yeux vigilants et fermes regardent toujours en face, franchement et profondément, sans provocation ni insolence. Le front se dépouille de sa chevelure courte et blanchissante ; le nez est légèrement retroussé ; les plans de la face, d'une carrure vigoureuse, sont reliés par un fin modelé... La mélancolie la plus opiniâtre et la fierté la plus concentrée s'échappent comme malgré lui du fond de ses pensées et se répandent sur son visage d'un teint clair et transparent. » Et le critique ajoute ce trait, qui est d'un psychologue : « Je crois que poussé à bout, il serait implacable et terrible, comme un homme sans peur et sans reproche qui sent toujours le droit de son côté. »

Oui, sans doute, on lit dans tous ces traits si pleins et si fermes les résolutions que rien ne saurait arrêter. Mais Barye n'a jamais été, à proprement parler, « poussé à bout ». Il a été tenu en éveil de souffrance par mille piètres tracasseries, mais rien qui puisse faire éclater les orageuses colères. On regrette presque l'absence, pour l'homme sans peur et sans reproche, d'occasions de se montrer implacable et terrible. Tout cela doit être refoulé, se dépenser en amertumes intérieures, une amertume qui abaisse obstinément les coins de la bouche, et qui, dans les moments de plus grande expansion, se traduit en traits d'une causticité spéciale.

Est-ce donc parce que cet homme juste déteste la lumière et la réclame, méprise le charlatanisme, qu'on remplit ses vœux en le laissant à l'écart ? Est-ce que l'on doit prendre pour un orgueil démesuré cette stricte conscience d'une valeur supérieure ? Est-ce que même, par moments, cette opiniâtre mélancolie ne peut faire place à quelque abandon un peu plus communicatif?

Au contraire, ceux qui l'ont fréquenté conservent le souvenir d'amicales réunions où il se montrait, une fois mis en train, plein d'animation et de verve. Une verve pourtant qui gardait toujours quelque chose d'un peu sarcastique et de contenu. Par exemple dans des dîners d'artistes, où il fallait bien que toute froideur désarmât devant la bonne humeur exubérante, les discussions animées, l'énormité amusante des charges, des haines et des espérances. Entre autres un de ces dîners réunissait habituellement Barye, Français, Geoffroy Dechaume, le bon Corot, Lavieille, Daumier, et d'autres encore. Au dessert, je ne sais quelle folle idée poussant les convives, on avait pris l'habitude de défiler devant un grand diable de Jupiter du Vatican, que tous, réunis dans les mêmes antipathies, chargeaient de toutes les imprécations destinées à l'Institut. Chacun défilait à sa manière ; certains ne pouvaient étouffer leurs rires ; et une des curiosités attendues, c'était le tour de Barye. « Allons ! s'écriait gaiement Corot, il a été très digne ! »

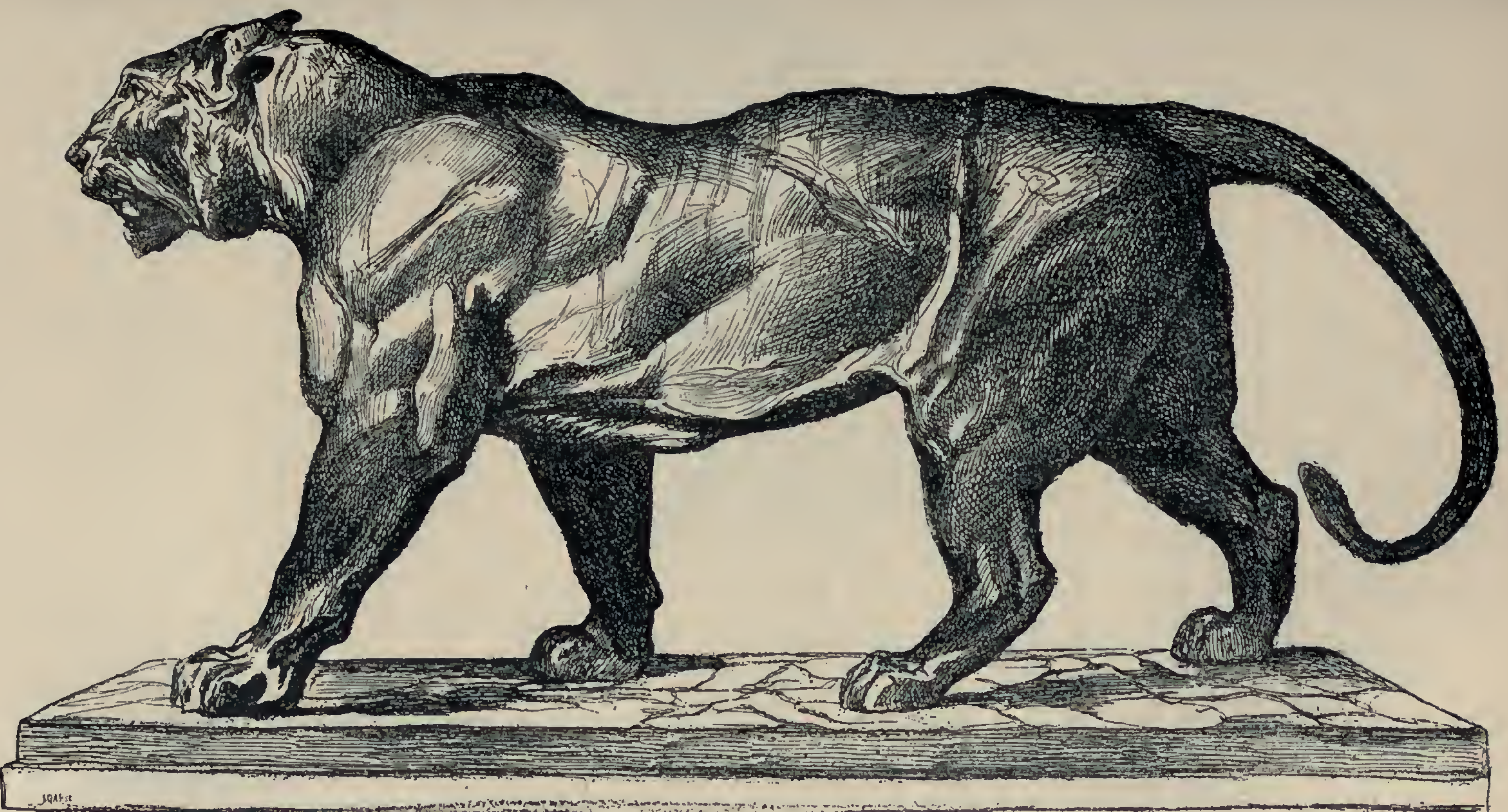
Ces lueurs étaient rares, d'ailleurs, et le plus souvent Barye vivait plongé dans son austérité préférée. Qui sait s'il ne trouvait pas, dans cette volontaire habitude de calme hauteur, une sorte de narcotique contre les espoirs déçus, les chagrins immérités ? Un homme ne peut avoir la mine riante quand il se raidit pour porter un fardeau. Or, le fardeau contre lequel Barye se raidissait toute sa vie était d'une triple nature : les difficultés de la vie, les soucis intérieurs et l'indifférence du public. Sans compter le poids le plus lourd : celui d'une pensée puissante sans cesse en travail.

De là le droit chèrement acquis de porter le front un peu plus haut que le reste des hommes et de communiquer un peu moins souvent avec les indifférents.

— C'est un Romain ! s'écriait un jour un de ses amis, frappé de sa marmoréenne majesté.

— C'est plus qu'un Romain, répliquait Chenavard : c'est un Carthaginois !

L'artiste avait d'ailleurs conscience de l'effet que pouvait parfois produire cette apparente froideur sur des interlocuteurs d'une nature différente de la sienne, et il en tentait alors une explication : « Que voulez-vous, disait-il avec franchise, les hommes peuvent par tempérament se diviser en deux catégories : les parleurs et les écouteurs ; les uns sont nécessaires aux autres ; pour moi, ma nature est d'être un écouteur. »



LIONNE MARCHANT.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

Ce dernier trait, qui a d'autant plus de valeur qu'il émane de Barye lui-même, c'est-à-dire d'un homme qui s'était de tout temps exercé à tout étudier, à tout connaître, y compris lui-même, nous servira à compléter sa physionomie. Nous y voyons un incessant besoin de renseignements, d'observations. C'est l'aliment essentiel de la pensée. Car autrement c'est une terrible faculté, qui s'use et se nourrit d'elle-même si on ne prend soin de la renouveler par de continuels matériaux. Par les oreilles autant que par les yeux, l'inspiration pénétrait dans l'esprit de Barye. Si son profond silence trouvait sa cause dans les épreuves que la vie ménage à tout homme et qu'elle prodigue surtout aux mieux doués, il trouvait aussi son encouragement dans les enseignements qui viennent à l'homme qui sait se taire. Ce n'était pas seulement pour mieux entendre sa pensée qu'il se taisait, c'était aussi pour pénétrer celle des autres.

Ainsi ont presque toujours fait les grands artistes ; ils ont pour la plupart le surnom de contemplateurs. Et il semble que l'on surprenne ainsi une recette sûre pour faire des chefs-d'œuvre : regarder toujours, écouter toujours, travailler toujours!

CHAPITRE III

Les grands animaux. — Esquisse d'une histoire de la sculpture animalière. — En quoi Barye diffère de ses devanciers. — Le *Tigre au crocodile.* — Le *Lion au serpent.* — Le *Lion au repos.* — Un mauvais procédé de l'État. — Le *Jaguar dévorant un lièvre.*



OURS DANS SON AUGE
d'après le modèle de M. Barbedienne.

Un philosophe plein de complaisance a baptisé un jour les animaux : les frères inférieurs de l'homme. Si nous sommes sincères, nous avouerons que cette infériorité n'est pas toujours éclatante. Ils ont le bonheur de ne pas connaître de douleur plus vive que la souffrance physique. On les plaint d'être privés du langage : ils ont pourtant leur langage à eux, et singulièrement expressif; un langage qui ne sert pas, comme le nôtre, à déguiser la pensée. Nous concevons de l'orgueil parce que nous possédons la raison, dont nous faisons un si bel usage. Ils ont, eux, la suprême raison d'obéir à leur nature, et jamais leur nature ne leur donne une fausse indication. Leurs malheurs ne leur viennent pas, comme pour nous, d'eux-mêmes. Ils ont assez de qualités et des qualités assez perfectionnées pour que nous ne croyions pas nous décerner un mince éloge en nous attribuant « la force du lion, la prudence du serpent » ; un personnage dominateur est un aigle. Il y a même des hommes qui sont intérieurement flattés de se voir comparer à des singes pour la malice, à des renards pour la ruse, à des tigres même pour la férocité !

Que si nous laissons de côté ces considérations philosophiques pour aborder la simple question de beauté qui seule trouve place dans une étude d'art, nous ne nous lasserons pas d'en admirer de grandioses et d'infinies. Les grands animaux nous confondent de surprise par la souplesse et la force de leur allure, par la variété des attitudes, par l'imprévu des lignes et des mouvements, la rapidité de la course, tout cet incroyable caractère de puissance répandu dans tout leur être.

Aussi, de tout temps, l'homme a-t-il ressenti, en présence de l'animal, une émotion particulière, faite à la fois d'étonnement, d'inquiétude et de confuse sympathie. Aussitôt qu'il a tenté de bégayer un peu de ce sentiment du beau qui est le principe de l'art, un de ses premiers efforts a été la représentation de ses compagnons muets. Dans les couches antédiluviennes, on a retrouvé des fragments de bois de renne, sur lesquels un guerrier ou un cultivateur, dans les moments de loisir, avait grossièrement tracé, avec une pointe de silex, la figure d'un cheval ou d'un bœuf. Sans doute, il se faisait de son modèle une idée plus ou moins exacte, mais c'était, encore une fois, une émotion exprimée. De ce naïf point de départ aux images si parfaites pétries par Barye, l'art de l'*animalier* a passé par des phases différentes, correspondant aux divers états des sociétés. Certes l'histoire serait curieuse et suggestive, de la simple représentation artistique de l'animal à travers les âges. Nous ne croyons pas qu'elle ait été tentée ; en peu de lignes, nous en esquisserons une théorie toute personnelle qui pourra être développée plus tard.

Au commencement, c'est une simple curiosité qui se traduit par une image rudimentaire : telles les ciselures primitives dont nous parlions. Mais bientôt les religions s'organisent et se formulent. L'animal est associé, incorporé à la théodicée, il devient dieu lui-même ; c'est sous la figure d'animal que les divinités apparaissent aux hommes, symboles pour les fondateurs, réalités pour les foules. C'est alors que les temples sont peuplés de dieux à tête d'épervier, d'ibis ou de bœuf. Les sphinx, mystérieuses combinaisons du lion et de la vierge, enfin toutes ces créations troublantes, nous pénètrent encore, à la distance de milliers d'années, d'une inquiétude respectueuse. Alors l'artiste est simplement l'esclave de la tradition. Il répète, sans oser regarder la nature, des formes canonisées. La vérité est absente de ces images ; parfois même le caractère dominant de l'animal divinisé subsiste à peine, ou est étrangement altéré.



PANTHÈRE SAISISSANT UN CERF

d'après le modèle de M. Barbedienne.

Peu à peu, à la religion s'associe et se mêle la philosophie. On ne discute pas encore de façon décidée, mais on examine, on explique. On ose regarder ; c'est alors que l'art, conquérant sans cesse de nouvelles libertés, vient donner aux religions une jeunesse et un attrait nouveaux. L'animal cesse d'être dieu. Le véritable dieu c'est l'homme, et c'est sous figure humaine qu'on représente les divinités qu'il faut adorer. L'animal est relégué au rang d'esclave. Parfois d'adversaire, mais toujours finalement d'adversaire vaincu. Les lions eux-mêmes, les fiers lions trouvent pour les terrasser des Hercules. L'aigle est un escabeau pour Jupiter. A part de rares exceptions, comme Miron, qui trouve, devancier de Barye, un intérêt particulier à l'étude de l'animal pour lui-même, ces divinités déchues ne figurent plus dans l'art que comme des éléments secondaires et purement décoratifs.

Il s'est pourtant rencontré, dans l'antiquité, une étonnante exception. Les Assyriens nous ont laissé quelques sculptures d'animaux, les plus frappantes, les plus intenses de caractère qu'il ait été donné de voir : le *Lion blessé* du Louvre, par exemple, ou la *Lionne blessée* de Koyoundjik, qui est au *British Museum*. On pourrait citer encore d'autres admirables spécimens d'animaux assyriens ; mais ceux-là sont si dramatiques, de proportions si belles, d'un mouvement si effrayant, qu'on ne peut s'empêcher de les étudier sans cesse. La lionne de Koyoundjik est si navrante avec sa pauvre échine brisée, les flèches qui la pénètrent de toutes parts, l'arrière-train rampant et déjà mort, les pattes de devant essayant encore de marcher, le plaintif rugissement qu'on entend sortir de la gueule froncée par la douleur. Le petit lion de bronze du Louvre est peut-être plus poignant encore. La précision anatomique est si grande, si sommaire que soit le procédé ; cet énorme vomissement de sang, cette tête puissante soudain vieillie par la souffrance, racontent si éloquemment une force colossale brusquement anéantie, qu'on ne s'explique pas comment des artistes aussi inexpérimentés, aussi embarrassés pour tout autre chose, ont pu atteindre un pareil degré de vérité et de vie. On ne se l'expliquerait pas du moins, si on ne se disait pas qu'ils n'ont eu qu'à être sincères. C'est la seule sincérité qui a fait d'eux des devanciers.

Cette exception notée, les trois grandes phases de l'iconographie animale sont les suivantes : l'animal dieu, dans l'âge des religions ; l'animal esclave, dans l'âge des philosophies ; l'animal document, dans l'âge des sciences, qui est le nôtre. Il faut cependant noter une phase

intermédiaire entre les deux dernières. Après l'antiquité, le Moyen-Age s'est également servi de l'animal dans l'art, mais à un point de vue différent, assez complexe. Il l'a déformé à plaisir, au gré de la plus multiple fantaisie. Il ne l'a point étudié ; il s'est contenté de le voir avec l'imagination, le rendant invraisemblable et fantastique. Un but apparent, l'arrangement décoratif; un but caché, l'enseignement par la laideur : l'animal représente le péché sous ses innombrables aspects. Il importe alors de le rendre hideux, grotesque, terrifiant. Nous avons alors une combinaison étrange de l'animal divinité et de l'animal esclave : l'animal symbole. Il est bien divinité, mais divinité méchante; Satan revêtant les formes les plus repoussantes; esclave révolté, qui mord et qui bave, mais qu'on écrase.

Les temps qui suivirent le Moyen-Age tentèrent bien de revenir à l'étude de la nature, mais avec les souvenirs de l'antiquité toujours présents devant les yeux. Aussi la Renaissance, tout en produisant de remarquables figures d'animaux, n'a-t-elle pas attaché au sujet une importance exclusive.

Il a donc appartenu en propre à notre temps, si épris de découvertes, de recherches exactes, de vérités tangibles, de ne plus faire d'une *personne* aussi originale, aussi autonome, un perpétuel et parfois invraisemblable accompagnement des actions humaines, mais bien de tout connaître de ces modèles, de retracer leur vie, de pénétrer leurs passions, de leur donner, en un mot, un dossier complet et saisissant. Et c'est un artiste de génie qui s'est chargé de cette besogne.

Ici encore il faut prévenir tout malentendu. Certes, les animaux de Barye constituent un magnifique ensemble documentaire. Mais Barye n'est pas un pur *naturaliste*. On est revenu, à l'heure présente, des exagérations d'une école qui n'a dûré qu'un temps, et qui s'est chargée elle-même de nier les théories qu'elle avait bruyamment défendues. Toute œuvre d'art qui ne s'appuie pas sur la vérité n'est pas viable, mais si elle ne s'appuie que sur la vérité elle est incomplète. Il y a donc dans l'œuvre de Barye un document nouveau, que seul l'art assyrien avait fait entrevoir. Mais il y a encore quelque chose de plus, et c'est cet élément que nous essaierons de dégager. Nous ne nous servirons pas d'autres exemples, pour cette recherche, que des figures d'animaux de grande dimension. Une fois que nous tiendrons cette sorte d'esthétique générale, l'innombrable armée des petits bronzes s'animera pour nous, et l'œuvre entier n'aura plus pour nous d'obscurités.

La première œuvre décisive fut le *Tigre dévorant un crocodile*, du Salon de 1831. Un exemple curieux d'intelligence, de bonne volonté et en même temps d'hésitation, fut donné par le critique du *Journal des Débats*, M. Delécluze : « Cette singulière composition, écrivait-il, est de M. Barye, qui a fait aussi le modèle de *Saint Sébastien*, fort remarquable par le naturel de son attitude et la vérité des détails. Cependant, le tigre qui tient le crocodile étreint dans ses pattes et le reptile que la douleur fait se retourner sur lui-même, forment un groupe si vrai et si effrayant tout à la fois, que du moment que l'attention s'est portée dessus, on ne saurait s'en distraire. *Quoique les êtres représentés dans ce morceau de sculpture semblent en rendre le genre moins élevé*, moins important, cependant la vie est rendue avec tant de force et de passion dans ces deux animaux, que nous n'hésitons pas à regarder le groupe qu'ils forment comme l'œuvre de sculpture la plus forte et la meilleure du Salon. »

Nous avons souligné quelques mots à dessein. On ne comprenait pas encore très bien, à ce moment, ce que les grands artistes de tous les temps ont cependant prouvé avec tant de clarté et de force ; qu'il n'y a pas en art de genres plus ou moins élevés. Voilà donc un critique qui sentait vivement tout ce que la tentative de Barye avait de révélateur, puisque ses yeux ne pouvaient pas se détacher du groupe une fois vu. Mais il se croyait obligé, pour le lecteur, et par acquit de conscience, de faire une réserve sur le choix du sujet.

Une autre critique, de beaucoup plus précise, et qui ne fut pas perdue pour Barye, était formulée par Gustave Planche : « *Un tigre dévorant un crocodile* se distingue surtout par une grande vérité d'attitude, par une grande finesse de modelé. Je suis fâché que l'auteur ait choisi les proportions d'une demi-nature.... Il y a de la rage dans le tigre qui dévore, et de la souffrance dans le crocodile qui se tord sous les dents. *Je reprocherai à M. Barye d'étouffer la vie de ses animaux sous une multitude de détails reproduits trop petitement.* J'aimerais cent fois mieux que les détails fussent moins nombreux mais plus fortement accusés : la complication de l'étude et de l'exécution donne à l'œuvre un caractère inévitable de sécheresse et de dureté. Ici, il y a excès de conscience, une patience dépensée à profusion ; c'est un défaut facile à corriger. Moins littéralement exacte, la sculpture de M. Barye serait plus grande et plus belle ; elle serait moins réelle, mais plus vraie ; elle gagnerait en élévation



LE LION DE LA COLONNE DE JUILLET.

ce qu'elle perdrait en fidélité puérile. Toutefois, malgré ces critiques, le groupe de M. Barye est admirable.... Il a bien fait de suivre son goût et de s'isoler ainsi de toute imitation. Qu'il essaie et il le pourra sans peine, de substituer, à son exactitude un peu hollandaise, plus de largeur et plus de hardiesse. »

Ici, la critique, encor qu'un peu appuyée, était assez juste, et nous verrons plus tard Barye, comme tous les artistes sûrs d'eux, arriver aux grandes simplifications, qui donnent en effet tant de force à une œuvre. Certains détails du *Tigre au crocodile* rappelaient un peu le ciseleur. Dans la plinthe, notamment, le sculpteur s'était complu à combiner mille petits ornements d'un trop grand fini : feuilles, serpents, insectes, coquillages. Cela était significatif. D'ailleurs l'œuvre avait, à tout prendre, un singulier caractère de passion, qui devait, malgré sa sobriété, faire paraître bien froids tous les morceaux secs et conventionnels qui l'entouraient. Et c'est pour cela que les critiques sincères subissaient, sans pouvoir la formuler encore bien nettement, cette impression neuve ; de même qu'à la section de peinture, ils étaient entraînés, bon gré, mal gré, par la brûlante éloquence de *la Barricade,* que Delacroix exposait la même année.

Admettons donc, ce qui n'est pas rigoureusement exact, que la trop grande préoccupation du détail nuisît à la vie de ce groupe. Il n'en était pas moins un peu plus que la vie pour l'art de la sculpture ; il était la résurrection. Pour l'étude des grands mouvements et des passions dramatiques, Barye donnait la main à Puget, et reprenait directement la sculpture où il l'avait laissée. Quant au choix du sujet, on ne voyait pas quelle profonde pensée philosophique il exprimait ; on ne voulait pas aller plus loin que la bête et ce n'était pas assez.

Un troisième écrivain nous aidera peut-être à comprendre. « Quelle énergie, quelle férocité et quel frisson de convoitise satisfaite sur cette échine crispée, courbée en arc, dans ces pattes aux coudes ressortis, dans ces hanches saillantes, dans ces flancs pantelants, dans cette queue convulsive, et comme le pauvre monstre écaillé se tord piteusement et douloureusement sous cette étreinte inéluctable, entre ces griffes aussi aiguës que des poignards ! Jamais les luttes de la nature et les fatalités de la destruction ne furent rendues d'une manière plus profonde et plus puissante ! »[1]

1. Théophile Gautier : *l'Illustration*, année 1866, article sur Barye.

Nous passerons sur ce qu'a de romantique le luxe des adjectifs dans la première partie de la description. Mais Théophile Gautier dit dans une phrase tout ce que les autres n'ont pas su exprimer en des pages entières, peut-être même ce qu'ils n'ont pas deviné. Ils n'ont vu le groupe qu'avec des yeux de critiques, et ils n'ont noté sur leur calepin que l'effet des lignes, les détails de l'exécution. Eh bien, ce qu'il y avait précisément d'important à dire, c'est ce que dit Gautier : c'est qu'on peut retracer autrement qu'avec des personnages empruntés aux traditions, aux histoires ou aux mythologies, ces fatalités naturelles, cette lutte pour la vie, cette incessante destruction qui perpétuellement fait, défait et refait le monde. C'est que l'on trouve dans la nature elle-même tous les éléments nécessaires pour donner la formule pittoresque de ses grandes lois.

Certainement, personne avant Barye n'aurait songé à montrer, du *Struggle for life*, une représentation aussi dramatique, aussi saisissante. Mais la surprise allait être encore plus grande en 1833, avec le *Lion au serpent*. Car cette fois le statuaire, se mesurant plus directement encore avec la vie, donnait à son œuvre les proportions mêmes de la nature.

Dans l'étude que nous venons de citer, Théophile Gautier, parlant du *Lion au serpent*, dit plaisamment que les vieux lions poncifs, répandus dans les jardins publics, faillirent à sa vue laisser échapper la boule qui leur sert de contenance. Et le maître écrivain fait de ces bêtes serviles, conception d'académies décrépites, une description bien amusante : « Ils ont des perruques de marbre à la Louis XIV, de celles qu'on appelait in-folio, dont les boucles, correctement frisées, leur descendent jusqu'à l'échine. Leurs faces débonnaires, aux traits presque humains, ressemblent à des masques de pères nobles dans la vieille comédie ; leur corps flasque, arrondi, sans os, sans nerfs, et comme bourré de son, n'a ni souplesse, ni vigueur, et leur patte soulevée s'appuie sur une boule : geste peu léonin, il faut l'avouer. »

La patte sur une boule ! Conçoit-on suffisamment ce que cette idée a de grotesque, ce qu'elle a d'humiliant non pas pour le lion superbe, inconscient de nos présomptions, mais pour l'homme qui avait l'audace de la réaliser ? Il y a comme cela des gens qui, devant les plus austères, les plus imposantes beautés de la nature, sont incapables de communication. Si le malheur veut qu'ils aient pris pour métier la peinture ou la sculpture, de préférence à tant d'autres qui seraient plus à leur portée, c'est avec une véritable fureur qu'ils feront sentir, dans leurs œuvres,

leur manque d'émotion. Ils se garderont bien de se sauver par un peu de sincérité, par la simple et plate exactitude : au contraire, ils auront d'extraordinaires manies d'arrangement. La nature est par eux reçue à correction ; lorsqu'ils font œuvre d'imagination pure, leur caprice enfante les contresens les plus réjouissants. Certes, ils ont appris aujourd'hui qu'il est ridicule de représenter un lion avec une boule sous la griffe en manière de joujou. Mais soyez certains qu'ils sont en train d'inventer autre chose qui dépasse même cela en drôlerie. Nous sommes si tolérants que ces choses ne nous choquent point et passent dans l'ensemble de l'énorme production annuelle.

Et notre indifférence va si loin que les fauves comiques, raillés par Gautier, sont encore en possession de leur piédestal pour de longues années. Vous les pouvez voir en vous promenant, devant le palais de l'Institut ou aux Tuileries, leur sourire bonasse a pris des airs narquois, et ils ont maintenant l'air de se soucier fort peu du terrible voisinage du *Lion au serpent*.

Celui-ci, vous le découvrirez avec un peu de persévérance, solitaire sur la terrasse la moins fréquentée, comme si on avait voulu qu'il ne fût visité que par les initiés. De plus, on lui a conservé une exposition si défectueuse, que, la plupart du temps, il ne peut être vu qu'à contre-jour ou, de l'autre côté, avec un recul insuffisant. Les dimensions du piédestal sont si mal calculées que le regard plonge directement sous le ventre de l'animal et qu'il faut un effort pour bien saisir le mouvement, l'effrayant naturel de la pose. C'est ainsi que la négligence administrative a relégué, dans une place indigne de lui, un des chefs-d'œuvre non-seulement de la sculpture contemporaine, mais encore de l'art de tous les temps.

Malgré toutes ces conditions défectueuses, au premier examen, le drame s'empare puissamment de l'esprit. Il est rendu d'une manière à la fois si sobre, si claire et si énergique, l'instinctif mouvement de dégoût et de colère qui secoue dans un terrible frisson toute la bête exaspérée ! Toute la force de ce corps semble s'être portée dans la partie antérieure, pour mieux écraser le hideux ennemi. Aussi la tête et les épaules énormes, la crinière hérissée, vous étonnent-elles par leur masse, tandis que dans le dos qui se bombe on sent un souffle haletant qui soulève les côtes et fait onduler les vertèbres. Il sort, ce souffle, enfiévré et brûlant, de la gueule ouverte, aux crocs menaçants. Les naseaux sont horriblement contractés et froncés ; les petits yeux, malgré le ton mat du



ÉLAN SURPRIS PAR UN LYNX.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

bronze, semblent étincelants, plus brillants que les parties environnantes : ils jettent de véritables éclairs. On ne voit pas seulement cette formidable fureur ; on l'entend ! De cette gueule enflammée et de ce mufle grimaçant s'échappe une sorte de « renâclement » continu, qui affecte les yeux d'une manière si vive, presque si insupportable, que les oreilles sont certainement sollicitées aussi, et doivent prêter une partie de leur force nerveuse.

Il n'y a aucune exagération dans cette analyse de la sensation produite par une œuvre d'art. Quand elle est venue d'un pareil jet, quand l'artiste l'a pensée, pétrie, parlée, quand tous ses sens ont concouru à son achèvement, comment ne répercuterait-elle pas à jamais sur le spectateur, à travers la rigidité de la matière, tout ce que l'auteur y a mis de mouvement et de sincérité? Barye, quand il sculptait son lion, l'entendait grogner ; il le sentait palpiter et gonfler ses flancs, cela est certain ! Sans cela, il n'aurait pas pu lui communiquer cette passion, lui incorporer ce rythme visible. Oui, dans toutes les grandes œuvres, dans toutes celles qui sont durables, tout notre être est intéressé. Nous entendons positivement le chant pur et gracieux que psalmodient les enfants dans les bas-reliefs célèbres de Luca della Robbia. Une humble nature morte de Chardin humecte notre palais ; cela n'a point goût de peinture. Dans le *Naufrage de la Méduse*, nos oreilles sont douloureusement effrayées par les lambeaux de cris d'appel qui nous parviennent, entrecoupés par le mugissement des vents et de la mer. Prenez tous les temps, prenez tous les maîtres, et leurs œuvres, pour peu que vous les sentiez vivement et avec sincérité, vous apparaîtront avec cette triple qualité : la forme solide, qui est l'apparence immuable et tangible que l'artiste leur a donnée, et, d'autre part, le mouvement et la sonorité, qui sont des réalités invisibles, augmentant d'intensité en raison directe de votre personnelle émotion.

C'est une émotion de ce genre qui s'empara du public en 1833. Le public ne raisonne pas ; il ressent. Peut-être, dans certains cas, une série d'œuvres raffinées lui échappe ; mais il se trompe rarement aux choses puissantes et élevées, quand elles sont simplement conçues et largement exécutées. Le lion de Barye, possédant au plus haut degré ces qualités primordiales, fut défendu par le public lui-même contre les coteries trop savantes, et par suite trop bornées. « Le *Lion* exposé en 1833, dit Gustave Planche, excita un cri général d'étonnement parmi les partisans

de la sculpture académique. Bientôt l'étonnement fit place à la colère, car le public, en dépit des remontrances que lui adressaient les professeurs et tous ceux qui juraient d'après leurs maximes, s'obstinait à louer Barye comme un artiste aussi heureux qu'habile. »

Lorsque le groupe revint au Salon de 1836 sous la forme définitive de bronze *à cire perdue*, le même salonnier fit ces justes observations : « Nous avons enfin cette année le beau *Lion* de M. Barye. Le modèle exposé il y a trois ans a été parfaitement réussi par Honoré[1]. Le praticien le plus habile n'aurait pas sans doute traduit aussi fidèlement la pensée de l'artiste; c'est pourquoi nous nous félicitons que cet ouvrage n'ait pas été exécuté en marbre. Il y a, dans la manière de M. Barye, une réalité de détails qui dérouterait les habitudes du ciseau, et lorsqu'elle prend la place de la cire, lorsque la cire elle-même a été retouchée par le statuaire, l'œuvre définitive conserve tout le charme de la glaise et semble sortir des mains de l'auteur. Il ne serait pas difficile à M. Barye de former des élèves qui, sous sa direction, tailleraient le marbre en vue de la réalité, et substitueraient aux masses convenues les détails de la nature. Mais, pour arriver à ce résultat, il faudrait des occasions nombreuses, et jusqu'ici les occasions ont manqué. En attendant qu'il plaise à l'intendant de la liste civile de fermer les Tuileries aux lions d'ornement, c'est-à-dire aux lions insensibles de M. Plantard, qui sont des lions de carnaval, M. Barye fera bien de préférer le fondeur au praticien. »

Planche nous met de nouveau, sans bien la formuler lui-même, sur la voie d'une autre observation importante. Sans aucun doute, le bronze est la véritable matière qui convient à Barye. Le marbre a des délicatesses, des transparences exquises qui seraient perdues. Il ne se prête pas aussi bien aux recherches de *couleur*, car la couleur est bien une des plus grandes préoccupations et une des plus saillantes qualités du maître. Dans le marbre, la lumière se trouve diffuse, absorbée, et en quelque sorte tamisée. Le bronze, au contraire, permet les plus violentes oppositions, tantôt accrochant les rayons, et les émiettant, tantôt les réfléchissant sur une surface polie, tantôt leur demeurant inaccessible grâce aux plus sombres rugosités. Le travail du fondeur et du ciseleur peut rapprocher et combiner tous les extrêmes : extrême poli, extrême rudesse. Voyez, par exemple, dans le groupe que nous

1. Honoré Gonon et ses fils.

étudions, quelle différence de contexture présentent le pelage obscur et hérissé du lion, et le corps uni et visqueux du serpent. Ce serpent, dont nous n'avons pas encore parlé, joue pourtant dans le dialogue un bien curieux rôle. Toute sa longue enveloppe s'enroule, s'enfle et se tortille dans une impuissance révoltée. Il redresse sa petite tête plate, darde sa langue qui siffle. Et si nous comprenons aussitôt la nausée du lion, c'est que le bronze, souple et poli, donne au monstre une apparence réellement flasque et gluante.

Ainsi, dans cette œuvre capitale, tout concourait, jusqu'aux moindres détails matériels, à rendre la profonde pensée de l'artiste. Après le *Tigre au crocodile*, cette symbolisation des luttes acharnées pour la vie, des destructions faméliques nécessaires à l'équilibre du monde animé, le *Lion au serpent* était venu raconter les antagonismes de nature, les instinctifs éloignements des races entre elles. Dans le premier, il y avait toute la poésie sanglante de la faim; dans le second, toute la passion théâtrale de la haine. Pour être jouées par des animaux, ces deux scènes n'offraient pas un sens moins philosophique et une leçon moins grave que si le sculpteur avait choisi des personnages humains.

Barye allait, quelques années après (1847), tenter un effort plus hardi encore. Avec le *Lion au repos,* il nous donnait, sans recourir à un drame quelconque, sans appeler à son aide le moindre repoussoir, l'idée de l'éternelle force et de l'éternelle majesté de la nature. Cette fois, il semblait tout d'abord que l'artiste eût tenu compte des légitimes observations de la critique, car cette œuvre nouvelle montrait l'abandon résolu des détails trop minutieux. Il n'était plus procédé que par grandes lignes, par plans vigoureux et sommaires, et l'œuvre y gagnait en solidité, en logique et en caractère. L'œil, n'ayant plus de distraction possible, saisissait d'un seul coup la puissante tranquillité, la fierté auguste de cette silhouette. Que dire, et à quoi bon les descriptions en pareil cas? C'est un lion assis, conscient de sa puissance, depuis ses pattes solidement arcboutées jusqu'à sa tête levée et penchée de côté. Est-ce qu'il méprise? Est-ce qu'il commande? Est-ce qu'il veille? Il fait tout cela. Pour le moment, il se repose et dédaigne, si prompte que soit sa vigilance, si soudaine que puisse se manifester, en cas d'attaque, la détente des muscles, des griffes et des mâchoires. C'est parce que l'on devine toute cette vigueur sous tout ce calme, que l'on ne peut rien imaginer qui condense en une image plus frappante l'idée de la force sûre d'elle-même.



TAUREAU TERRASSÉ PAR UN OURS.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

De tous les animaux, c'est le lion qui donne cette impression au plus haut point. En même temps, son allure est si imposante, si réglée, qu'il inspire aussi l'idée de loyauté et de justice. Voyez, de tous les vaincus, de tous les misérables captifs que notre ruse fait tomber en notre pouvoir pour servir à l'amusement ou à des satisfactions de vanité, il est le seul dont on n'ose pas rire, ou qui ne cause pas une aversion. Le tigre lui-même, avec la beauté incomparable de sa robe veloutée, la souplesse infinie de ses ondulations cadencées, a un regard tellement cruel, une gueule si sensuelle, des babines si avides de sang, que l'on ne peut le considérer longtemps sans une antipathie pleine d'effroi. Dans la masse énorme de l'éléphant, il y a une difformité, un contraste démesuré entre la lourdeur de tout le corps et l'habileté de la seule trompe, délicate et exercée comme la main d'une vieille fille. L'intelligence est si attentive aux petites choses, que nous considérons ce colosse comme un gros camarade. Mais le lion, nous le sentons au-dessus de nous; nous lui avons fait la politesse de le nommer le roi des animaux et on dirait qu'il s'en doute fort bien. Il n'est pas, dans la ménagerie d'un dompteur de dernier ordre, un lion, le plus vieux, le plus asservi, le plus abruti, qui n'ait à chaque instant dans l'œil des réveils de majesté, et son ennui résigné est plus imposant que la plus bouillante colère de son maître.

Quand il marche, de long en large, avec ce roulement des épaules qui décèle une si indémollissable ossature, des muscles si contractiles, des tendons si trempés, quelle sentinelle on rêve! Aussi l'a-t-on employé à garder les monuments qui commémorent ou conservent la notion de justice. Barye nous a donné un de ces formidables gardiens dans le bas-relief de la colonne de Juillet. On en voit ici la reproduction, et il serait inutile d'en donner un bien long commentaire, d'autant plus que, si beau qu'il soit, si noble que soit son port de tête, si accentué que soit le mouvement rythmique de sa marche, nous gardons pour le *Lion au repos* une admiration plus grande.

Du moins il n'a pas, ce lion de Juillet, subi l'humiliation que l'on a infligée à notre lion assis! Voici, pour l'édification de ceux qui admirent de confiance les « deux lions de Barye » au guichet du pavillon de Flore, ce qu'il en est de cet incroyable trait de goût administratif: On résolut de demander à Barye un *pendant* à son *Lion assis*, ce qui était déjà méconnaître grossièrement la beauté de l'œuvre. — Un morceau de cette envergure est-il destiné à faire une borne? — Puis, comme le

sculpteur, répugnant à diminuer par cette répétition le caractère de son travail, demandait un prix élevé de la commande, dans l'espoir qu'on y renoncerait, l'administration des Beaux-Arts passa outre. On fit faire du lion un *retournage* à la mécanique : le produit ainsi obtenu regardait à droite, tandis que l'original regardait à gauche. Cela fut économique et criminel. Barye fut cruellement froissé. Mais comment résister ? Un sculpteur a des ménagements à garder avec l'État, si indépendant qu'il soit. Il fallut se résigner, et voilà comment, au lieu de cette grandiose figure que l'on devrait mettre à une place d'honneur dans un des plus beaux endroits de la ville, nous avons un simple portier, flanqué d'un Sosie imposé. Pour achever l'indignité du traitement, l'architecte impérial fit placer les lions sur des piliers assez élevés pour que le coup d'œil pût se combiner avec les lignes gracieuses des guérites du factionnaire. Il n'est pas de chef-d'œuvre qui puisse résister à de pareils procédés. Il faut espérer que l'on se montrera plus soucieux, quand Barye sera enfin apprécié chez nous à sa juste valeur, de la destinée du *Lion au repos*. Qu'on le relève de cette indigne garde. Que l'on détruise son illogique pendant, au mouvement non voulu, à la fonte fruste et grossière! Qu'on en fasse ce qu'on voudra, des gros sous, des cloches ou des chaudrons; qu'il disparaisse, pour l'amour de Barye et pour l'amour de l'art français!

Mais que le vandalisme officiel ne nous fasse pas perdre de vue la démonstration que nous avons tentée. Nous avons déjà examiné trois des plus importantes œuvres de Barye, parmi celles qui affectent de grandes dimensions. Nous avons également indiqué leurs caractères bien distincts. Nous en voulons prendre encore une, que nous classerons parmi les grandes, bien qu'elle n'ait, comme le *Tigre au crocodile*, que les proportions d'une demi-nature. C'est encore, relativement aux petits bronzes que nous étudierons dans le chapitre suivant, ce que l'on doit appeler une grande figure, et c'est à coup sûr une des plus justement célèbres : nous voulons parler du *Jaguar dévorant un lièvre*.

Il serait au moins téméraire d'en risquer un commentaire descriptif, quand un maître comme M. Edmond de Goncourt s'est mesuré avec l'œuvre de Barye. Aussi nous bornerons-nous à citer le morceau qui est d'une forme superbe, en même temps que d'une rare exactitude :

« Le jaguar, le poitrail sorti de terre, est accroupi sur ses pattes de derrière, le ventre entré dans le sol. Arcbouté sur sa patte gauche, dont

la large tête de l'humérus fait saillie au-dessus de la ligne serpentante et effacée et retractée de tout le corps, il fouille d'un mufle à l'aplatissement presque vipérin, les entrailles d'un lièvre, il fouille, le cou tout sillonné d'énormes gonflements. Le rampement famélique, l'avalement de la croupe mamelonnée de puissantes contractions nerveuses, le repliement des deux pattes de derrière rassemblées, écrasées sous la bête, la tranquillité du dos où la peau un peu relâchée se plisse sur les côtés, le dénouement de la queue où persiste dans la torsion du bout comme un reste de force colère, les terribles froncements de la face, l'ampleur des mâchoires en joie, le rabattement des petites oreilles tressautantes, le travail de la robe, travail sans relief, travail de rayures couchées dans le sens du poil, le grand dessin des raccourcis, la savante opposition des parties de musculatures au repos qu'on dirait somnolentes, et des parties de musculatures en action, comme inquiètes et encore éveillées : tout ce surprenant mélange de détente et de ramassement de vigueur animale, font de ce bronze une de ces imitations de la nature vivante, au delà de laquelle la sculpture ne peut aller. Oui, en vérité, ce *Jaguar dévorant un lièvre* est la parfaite représentation, chez les grands félins, de la succion jouisseuse, de la volupté gourmande du sang[1]. »

Le *Jaguar dévorant un lièvre* est donc une nouvelle affirmation, sous une forme plus fouillée peut-être, avec un thème plus émouvant encore que dans le *Tigre au crocodile*, de la même idée de féroce destruction. Il y a plus de sang, dans celle-ci ; le drame dans l'autre est plus bizarre et plus fantastique.

Ce ne sont que des nuances pittoresques, des différences qui jettent justement la variété dans l'ensemble d'une œuvre. Mais depuis le tigre de 1831, jusqu'au jaguar de 1850, en passant par les lions de 1833 et de 1837, nous assistons à l'évolution d'une pensée unique, maîtresse d'elle-même, à la marche ascendante d'un talent souverainement sûr et éloquent. C'est surtout une manifestation d'art comme les siècles passés en ont rarement présenté, et jamais d'une manière si éclatante. Nous avions çà et là de superbes pièces isolées; mais ici, nous nous trouvons en présence d'un ensemble considérable, où la cohésion se maintient parfaite, le souffle toujours égal à lui-même. Sans doute, d'autres artistes se sont aussi exercés à retracer la physionomie des fauves caprices de la création.

1. Edmond de Goncourt, préface du catalogue de la vente Sichel, 27 février 1886. Imprimerie de *l'Art*.

Il suffirait de rappeler les admirables dessins de Rembrandt qui, en quatre coups de plume et une teinte de lavis, couchent sur le papier de grands lions rêveurs, ou à l'affût, prêts à s'élancer. On ne pourrait non



TAUREAU CABRÉ ATTAQUÉ PAR UN TIGRE.

plus éviter le souvenir des études où Delacroix a fait passer toute la fièvre de son imagination, toute son intelligence du mouvement : dans telle aquarelle s'ouvre la gueule d'un tigre ou d'une lionne en un bâillement impatienté qui donne le frisson; telle lithographie de lion dévorant un cheval peut se comparer comme intérêt dramatique et comme richesse de coloris à une pièce de la *Légende des siècles.* Mais tout ce que nous

trouvons épars dans les rapides études ou dans les rares essais des artistes géniaux, à diverses époques, Barye l'a rassemblé. De ce qui était pour eux une curiosité passagère, il a fait un immense et unique domaine. Ce qu'ils avaient saisi à la course, il l'a fixé!

Et maintenant, avant de clore ce chapitre, nous pouvons nous poser une dernière question. Nous avons vu que Barye avait poussé les études aussi loin qu'un artiste pouvait le faire. Nous l'avons suivi au Muséum où il contemple sans cesse la nature; à l'amphithéâtre où il approfondit la connaissance de l'anatomie comparée, où il rapproche les mesures des parties d'un même animal, et des différents animaux entre eux. Nous l'avons montré, observateur infatigable, physionomiste exercé, complétant toujours par de nouveaux documents son bagage de savoir.

Évidemment cela peut expliquer en grande partie l'étonnante exactitude qui règne dans les œuvres que nous avons examinées. Mais enfin cela n'explique pas autre chose que la forme, les dimensions, le caractère même, et il y a autre chose qui demeure mystérieux. Si ces ouvrages étaient simplement frappants de ressemblance, surprenants de mouvement et de vie, ce ne seraient que d'admirables portraits. Or ce sont des œuvres d'art uniques, et parmi les plus élevées qui soient. Elles donnent l'impression de la réalité, mais en même temps une sensation supérieure. Il faut donc que Barye ait observé l'inobservable. Où aurait-il pu assister à une lutte aussi affreuse que celle du tigre contre le crocodile; un dialogue aussi voisin du rêve que celui du serpent et du lion? Où aurait-il vu, même, un lion aussi majestueusement calme et fier que son lion au repos?

Nulle part ailleurs qu'en lui-même, et dans cette faculté d'évocation qui seule fait un maître. Ses grands animaux sont admirablement vrais parce que la nature a été étudiée d'aussi près qu'on peut l'approcher. Ils seront éternellement émouvants parce que l'auteur a fait un effort pour aller au delà de la nature.

Et avec Barye nous arrivons à cette définition de l'artiste de génie : un inventeur de vérités.

CHAPITRE IV

Les petits animaux. — Ce qu'on peut voir dans un serre-papiers. — *Le Lion qui marche.* — Le drame. — Le genre familier. — L'élégie. — La gaieté de la bête. — Barye, La Fontaine, et les Japonais.



LIÈVRE EFFRAYÉ.
Modèle de M. Barbedienne.

Vers 1833, un célèbre artiste, un esprit élevé et sincère, Decamps, écrivait, à propos de Barye : « Ce génie piquant et original, aux aptitudes et aux études spéciales, qui eût décoré nos places de monuments uniques dans le monde, se trouve trop heureux de pouvoir formuler ses idées dans les maigres proportions d'un surtout d'un usage impossible, et finalement, il est triste de constater qu'un talent qui, seul peut-être, eût pu doter son pays d'un monument vraiment original, se voit réduit à la fabrication de *serre-papiers.* »

Ce mot fatal de « serre-papiers », qu'on a jeté à la tête de Barye, parfois pour le plaindre, comme faisait Decamps, le plus souvent pour le dénigrer, comme firent jusqu'au dernier jour les défenseurs du Grand Art (qui n'est pas toujours celui des grands artistes), cette appellation dédaigneuse, acceptons-la pour le moment, sans nous en inquiéter autrement, comme si elle était encore de mode.

Certes, le regret que formulait Decamps, nous l'avons déjà éprouvé, et nous aurons encore de nouvelles et meilleures occasions de le raviver. Pourtant, nous voici arrivés à l'examen de ce qui constitue, à proprement parler, l'œuvre de Barye, du moins la partie la plus connue, la plus célèbre, l'ensemble le plus considérable. N'eût-il produit, dans toute sa vie, que cette nombreuse armée de monstres minuscules, il mériterait à jamais le nom de grand artiste, égal des plus grands. N'en eût-il même produit qu'une vingtaine, une douzaine, cette gloire lui serait encore acquise.

Il semble donc qu'il n'y ait pas lieu, *à priori*, de regretter déjà trop vivement les indifférences et les injustices des contemporains. Féliciter ceux qui l'ont méconnu et négligé serait paradoxal, quoiqu'en somme nous y ayons perdu, comme disait Decamps, des « monuments uniques ». Remâcher les récriminations serait tomber dans le lieu commun et ne s'obstiner à voir qu'un côté de la vérité, puisque nous avons, pour nous consoler, des centaines de chefs-d'œuvre, quelles que soient leurs dimensions.

Et puis, si nous effleurons dès maintenant cette question de mètres et de centimètres, il faudra bien dire qu'il est vraiment temps de se faire une idée nouvelle de ce que les grammairiens de l'esthétique ont appelé *les convenances* de chaque art. Il faut que résolument les artistes se mettent à la portée, non plus de convenances, mais d'exigences nouvelles, sous peine pour eux de voir la vie impossible, et pour nous de voir l'art banni de notre vie. Les occasions de décorer des palais et des places publiques deviendront de plus en plus rares. Il ne se trouvera plus qu'un certain nombre de cas, restreints, nettement définis, dans lesquels le plus souvent la politique distribuera les travaux et les faveurs. Les grands hommes eux-mêmes, pour qui nous nous sommes épris dans ces derniers temps d'une frénétique et rétrospective admiration, auront tous un jour leur statue et ce dernier débouché manquera à la statuaire dans un temps prévu.

Notre vie s'est faite petite, personnelle, renfermée, *casanière*. L'art peut et doit s'éparpiller pour nous en mille productions de chevalets ou d'étagères. Un grand artiste ne dérogera point en faisant de petits tableaux ou de réduites sculptures. Sans même examiner s'il ne peut pas se montrer aussi puissant dans un cadre restreint que dans les vastes développements d'une coupole, ne pouvons-nous pas l'engager à se plier au rapetissement de la taille et des mœurs, à se rattraper, quant au reste, sur la pensée, et à ne pas se montrer plus difficile, sculpteur, que Barye ou les bronziers de l'antiquité, peintre, que Chardin ou les divins petits hollandais ?

Pour la peinture, cette forme est depuis longtemps honorée et acceptée. Pour la sculpture, la formule de son emploi dans la vie intime n'est pas encore complètement dégagée. Pourtant des artistes, comme M. Rodin, ne dédaignent point de consacrer un robuste talent à l'exécution de figures dont la seule grandeur est dans la conception. Barye a été un des premiers de notre temps à ouvrir résolument la voie.



AIGLE EMPORTANT UN HÉRON.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

Et, pour en finir avec cette discussion, avant de passer à l'étude des serre-papiers, on se demande un peu en quoi le grand art sera tué si vingt personnes de goût possèdent chez elles, sous leurs yeux attentifs, une épreuve d'un chef-d'œuvre, au lieu que ce chef-d'œuvre, tiré à un exemplaire unique et dans des proportions colossales, soit exposé dans la rue à la curiosité de cent imbéciles et de vingt mille indifférents.

Barye, dans sa ménagerie intime, a traité à peu près tous les sujets, abordé tous les genres, son observation pénétrante s'appliquant à exprimer toutes les émotions. Rien que cette impression générale prouverait combien en art le choix du sujet importe peu. Les sentiments dont paraissent douées les statuettes d'animaux, majesté, colère, malice, douceur, sont dans l'esprit de l'artiste et dans le nôtre, et non pas dans les modèles eux-mêmes. Nous disons qu'un chien est intelligent parce que ses mouvements correspondent à nos volontés plus souvent que ceux des autres animaux. Nous disons qu'un lion est féroce parce que ses besoins le poussent à dévorer « force moutons » et même quelquefois à manger le berger. Mais rien ne nous prouve qu'il y ait dans le chien plus d'intelligence, dans le lion plus de férocité que dans tout autre animal. Le lion mange de la viande et le mouton broute de l'herbe parce que c'est leur particulière nature. La douceur du mouton est dans son tube digestif et dans ses mâchoires. Aussi toutes les émotions qu'excite en nous la vue d'un bronze de Barye sont des émotions humaines appliquées à des représentations d'êtres vivants qui ne possèdent en propre que la beauté de leurs lignes et l'intérêt de leurs mouvements.

Ces bronzes, comme tout véritable objet d'art, sont des prétextes.

Plutôt que de procéder par ordre chronologique, ce qui serait de mise dans une étude purement technique et catalogale, nous grouperons les petits animaux par genres, par caractères, prenant de chaque groupe les exemples les plus remarquables, et en avertissant d'avance qu'une pareille classification ne saurait avoir rien de rigoureux.

Le caractère dominant du talent de Barye, comme nous avons pu le voir, c'est la majesté, la dignité. Si le mot magistral n'était pas inventé (et quelque peu défraîchi par un usage un peu trop libéral), il faudrait le mettre en tête de la liste des épithètes. On trouve donc, ouvrant le cortège, les grands félins dont Barye a su faire passer dans cette échelle

extrêmement réduite, si on y pense, de 23 centimètres de haut sur 39 centimètres de large, toute la sereine puissance. Le *Lion qui marche*, et la *Lionne*, que les dessins de Lançon font bien comprendre ici, peuvent être présentés comme les plus majestueux de ces petits bronzes. Et, en passant, on nous laissera donner un hommage au regretté artiste qui sut étudier aussi pour son compte la vie des fauves et la rendre avec beaucoup d'accent et de couleur dans ses eaux-fortes et ses aquarelles [1].

Certes, si le malheureux quolibet de « presse-papiers » est amèrement ridicule, c'est bien dans le cas de ce *Lion qui marche*. Le jeu des muscles et des os est si parfaitement observé, chaque chose est tellement à sa place, depuis cette tête chevelue qui commence à se mettre en colère, jusqu'à cette queue qui fouette l'air dans une impatience, tandis que les pattes s'écartent et se rapprochent, que le regard *suit* le lion plutôt qu'il ne l'embrasse. Comment faire sentir par les mots la contractilité des griffes qui se posent, et tout cet extraordinaire développement de force dans la légèreté qui caractérise l'allure de ces machines ?

La lionne, je ne sais pourquoi, nous semble moins belle que le lion. Il y a contre elle comme une défaveur dans le public. Elle est trop unie, trop fine peut-être ; son caractère de simplicité déroute, à côté des fiers panaches de son maître. A quoi cela tient-il, et pourquoi, dans les espèces animales, la beauté, les vives couleurs, sont-elles plus souvent le privilège du mâle, alors que, dans l'espèce humaine, c'est incontestablement un partage inverse ? Ce n'est pas une illusion de nos yeux, ni un simple résultat du don de langage... Quoi qu'il en soit, avec sa belle tête fine, toute l'unité gracieuse de sa silhouette qui la rapproche plus de la chatte agrandie, que le lion de notre compagnon ronronnant, elle est là, rendue par Barye, avec une égale apparence de vie.

C'est la philosophie des déserts immenses, condensée dans le bronze

1. Nous profiterons aussi de cette occasion pour mentionner certains sculpteurs d'un réel mérite, qui à la suite de Barye ont contribué à faire à l'animal la place à laquelle il a droit dans l'art. Il suffira de citer M. Frémiet, successeur de Barye au Jardin des Plantes, qui a fait de la bête une étude approfondie et l'a combinée de la plus heureuse façon avec la figure humaine; M. Mène qui sut mettre beaucoup d'esprit dans ses figures de chevaux, de chiens et de renards; M. Cain enfin, qui plus heureux que Barye, a pu exercer une verve originale sur de grands travaux. Tout cela vaut infiniment mieux que feu Plantard ou les extraordinaires rivaux qu'on opposa à Barye à ses débuts : Fratin ou Fauginet !

souple, et réduite aux proportions d'un objet de bureau. Avoir devant soi tout ce rugissement qui marche, toute cette sanguinaire câlinerie des grands lions de l'Atlas ! Mais, grand dieu, si c'est un serre-papiers, cela ne peut être que le serre-papiers de Shakespeare ou de Victor Hugo !

Sans attacher une particulière importance au prix plus ou moins grand des matières qui entrent dans un objet d'art, nous pouvons dire, à titre de curiosité, que ce fameux *Lion qui marche* fut un jour fondu en argent. C'était à l'occasion du grand prix de 1865, gagné par Fille-de-l'Air, au comte de La Grange. La pièce, à laquelle Barye apporta tous ses soins, appartient actuellement à M. Walters, de Baltimore, le grand collectionneur américain des bronzes de Barye, de qui nous aurons à dire quelques mots.

Nous avons suffisamment caractérisé la royale allure des animaux du genre majestueux, pour ne pas entrer dans le détail des différents tigres, panthères, jaguars, léopards, couchés, marchant ou assis. Leur description n'offrirait qu'un intérêt de catalogue. Il suffira d'ajouter que chacun de ces personnages joue son rôle avec l'inquiétante exactitude dont nous avons déjà pénétré le secret. Tous font naître l'idée du carnage serein et fort pour lequel ils sont nés.

Mais où cette idée de destruction se manifeste et se développe dans toute son intensité, avec les multiples combinaisons du roman le plus richement imaginé, c'est dans les scènes à deux ou plusieurs animaux, dans celles qui, pour nous, composeront un deuxième groupe : le dramatique.

Là, c'est tout un monde de combats acharnés. Des os qui craquent sous des dents, des surprises féroces, des résistances désespérées, des cruautés goulues, les rencontres les plus inattendues, les luttes les plus impitoyables. Et tout cela, se heurtant, se choquant, s'entremêlant dans des convulsions d'agonie d'une part, d'avidité de l'autre. Les gueules boivent le sang à longs traits, se grisant du chaud breuvage ; les griffes s'enfoncent au hasard, comme dans une caresse égarée ; car la différence est bien peu grande entre les deux plus terribles pantomimes animales, celle du meurtre et celle de l'amour. De ces dialogues de mort, la conception est parfois étrange, mais l'exécution toujours grave, et en quelque sorte hautaine. Il semble que Barye ait jeté l'un contre l'autre deux adversaires inattendus, et qu'il ait saisi, avec un calme souverain, le moment où le combat atteint le paroxysme.

C'est par exemple, les tigres et les jaguars dévorants dont nous avons parlé, et qu'on retrouve, dans la collection, sous des dimensions réduites.



CHEVAL DEMI-SANG.
Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

C'est, encore, ce *Loup tenant un cerf à la gorge*, qui a l'intérêt d'un troisième acte de mélodrame, qui serait écrit dans la langue de Corneille. Le féroce chien sauvage s'est lancé d'un bond sous le cerf ; deux galops qui se sont choqués en sens inverse ; et il s'est accroché de toute la longueur tenace de ses canines. Le cerf est fixé au sol, et telle est l'intelli-

gence du mouvement que l'on sent, en même temps que l'impossibilité de faire un pas, l'effort désespéré pour continuer de courir.

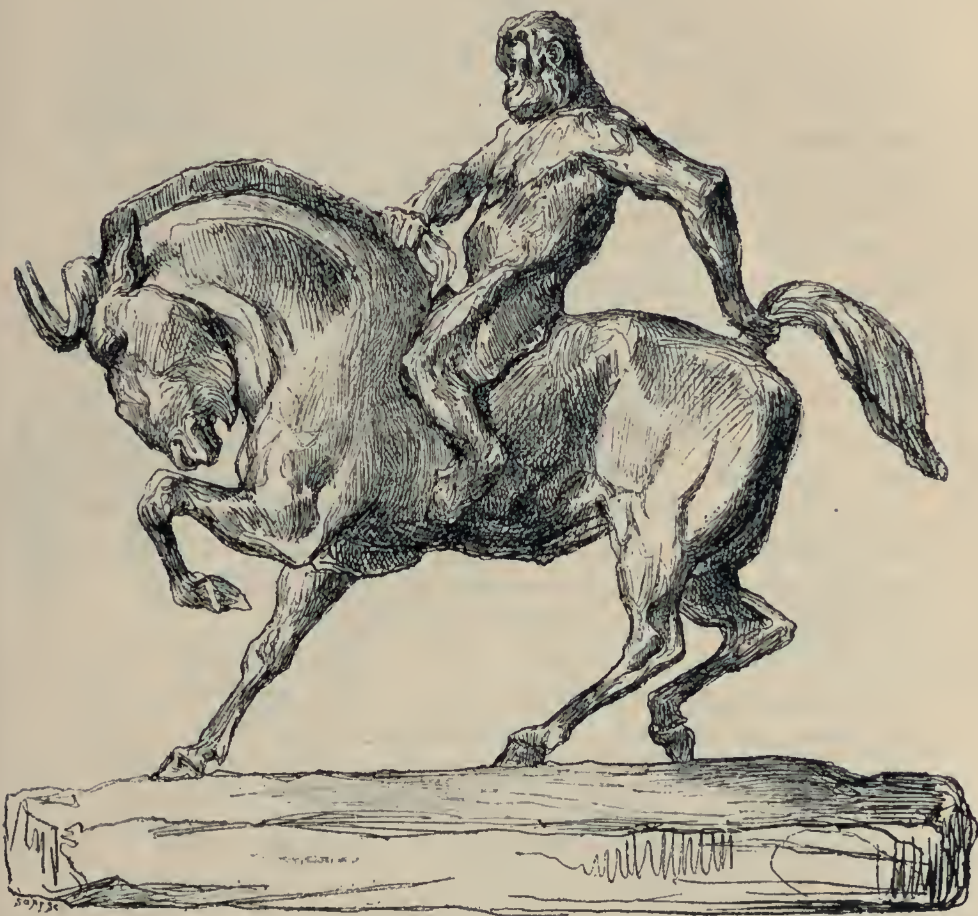
De même dans l'*Élan surpris par un lynx*, le menu agresseur, ayant, à l'inverse du précédent, sauté sur le dos de la victime. Ou dans la lutte puissante du *Taureau attaqué par un ours*. Ces deux grosses pièces auront quelque peine à être, l'une victorieuse, l'autre vaincue: le taureau est, même pour un ours, un morceau de résistance; il ne s'avale point comme le lièvre par le jaguar.

Cependant voici encore un taureau; mais cette fois terriblement compromis. C'est le *Taureau attaqué par un tigre*, une des plus belles pièces de l'œuvre, et dont il existe d'anciennes épreuves admirables. Ce taureau, que Barye a également représenté sans son adversaire, sous le titre de *Taureau cabré*, est peut-être, au point de vue du mouvement, un des plus lancés. A fond de train, tout le poids du corps portant sur les deux pattes de derrière qui vont le jeter en avant comme deux ressorts. L'avant-train paraît avoir une furieuse direction oblique, dont il serait bon pourtant de se défier, car il n'est pas de boulet qui ferait plus de ravages. Cette masse puissante du taureau se cabrant en avant et un peu de côté ne donne pas, chose curieuse, l'impression de la lourdeur, mais plutôt de mouvements légers dans une chose lourde.

Drame encore, ou plutôt monologue dramatique, *le Sanglier blessé*, un des derniers modèles de Barye. Cette fois l'adversaire a été l'homme, et ce n'est pas un croc, mais un épieu qui a fait la plaie, où il reste planté. L'animal peu beau, mais rudement dolent, exhale sa plainte rauque par l'hiatus de son groin.

Drame surtout *l'Ocelot dévorant un héron*, une pièce qui à notre avis n'a pas toute la célébrité qu'elle mérite, et que nous rangeons parmi les plus belles. La contraction considérable de tous les muscles du carnassier accroupi, contrastant avec la flaccidité de cet oiseau qui n'est plus qu'un paquet de plumes inanimé, excite peut-être plus d'émotion que ne ferait la lutte de puissants ennemis. La tête du héron surtout, une étonnante et navrante tête morte, avec des yeux éteints et un grand bec bête même dans la mort!... Une critique pourtant. Ceux qui ne connaissent point l'ocelot pourraient croire, à la vue du bronze, sans doute les proportions n'étant pas assez indiquées, qu'il s'agit d'un animal de plus forte taille. On peut d'autant mieux noter cette critique, qu'une insuffisance de ce genre est peut-être unique dans toute l'œuvre. Or, l'ocelot est une

exquise et mignonne créature de petit tigre (allez le voir au Muséum), si veloutée, si caressante à l'œil, si mignonne, qu'on voudrait l'avoir sur ses



SINGE MONTÉ SUR UN GNOU.
Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye.

genoux, ou plutôt comme coussin sous la tête. Ne point se fier à ces douceurs, qui ont bon appétit dans leurs moments perdus.

Une autre critique, d'une portée plus générale, devra également trouver place ici, à propos de ces mêlées d'animaux. C'est que, par suite de l'acharnement même des luttes engagées, il y a parfois dans les lignes des groupes une certaine confusion, et que l'on a quelque peine à distin-

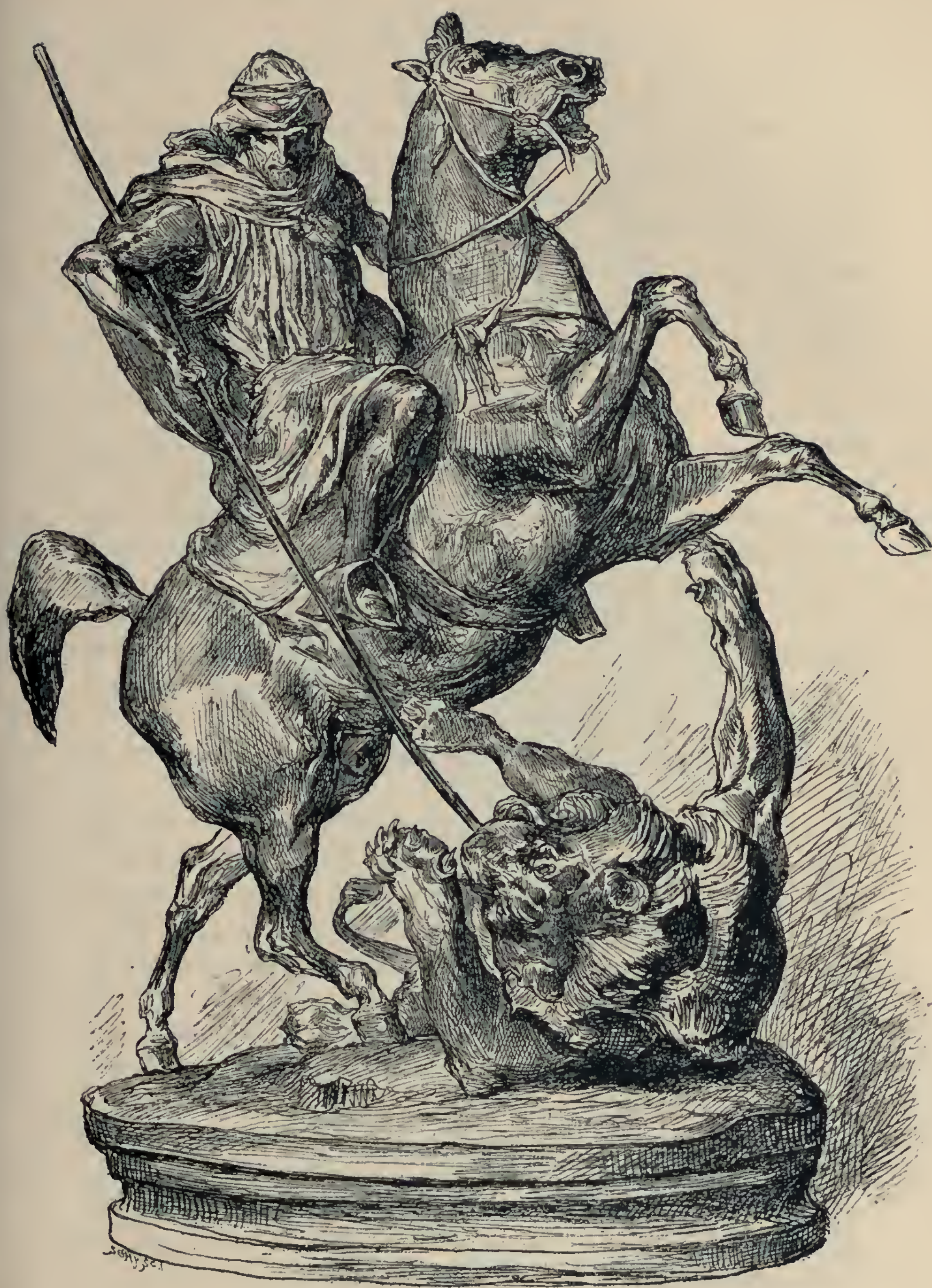
guer tout d'abord ce qui revient à chaque personnage. La silhouette manque alors de netteté. D'ailleurs on pourrait répondre que Barye n'a point songé à s'embarrasser de cette considération, et qu'il a préféré la réalité des faits, fallût-il un effort pour la comprendre. Aussi enregistrons-nous cette critique, qui a été formulée par d'autres, plutôt que nous ne la prenons pour notre compte. Car, après tout, ces grands passionnés, de la plus sincère des passions, la faim, ne peuvent apporter dans leurs assauts la même correction que des maîtres d'escrime à une séance d'académie d'armes.

Même, dans certains cas, cette confusion vient augmenter l'effet d'horreur et alors le drame tourne réellement au fantastique. Nous citerons, dans cet ordre d'idées, certains bronzes où Barye a représenté des serpents pythons avalant l'un une biche, un autre une gazelle, un troisième un crocodile ! Ici, ce n'est plus une chose qu'on puisse formuler. C'est un effroyable amoncellement de replis. Où ce hideux python commence-t-il ? On finit bien par apercevoir la petite tête plate qui engouffre ; mais ces nœuds mouvants et froids qui enserrent la proie et la pétrissent d'une torsion continue, comment Barye a-t-il pu en pénétrer le mystère ? Où a-t-il pu voir cela, et concilier la logique formelle du bronze avec la confusion désordonnée de cette vie la plus répugnante !

Et, après avoir esquissé à grands traits les caractères de grandeur et de passion qui règnent dans cette partie de la collection des petits bronzes, nous voilà amenés à indiquer des touches toutes nouvelles : le ton familier, léger, puis l'élégie, et même, chose plus inattendue, l'ironie, la gaieté, pour ainsi dire l'intermède comique dans toutes ces choses sombres.

Nos familiers seront, par exemple, une série de bassets, assis, debout, à poils ras, ou à longs poils. Sans doute Barye n'a point consacré de longs efforts à la représentation de notre esclave favori, bien qu'il eût étudié le chien d'une manière très approfondie ; toutefois, il y a quelque bonhomie dans le rendu de l'intelligence éveillée, et de l'air attentif qu'ont ces bêtes courtisanes. Puis il faut noter quelques petits chevaux, *le Cheval demi-sang* entre autres, exécuté avec une telle simplicité, presque naïve, que l'on a besoin de regarder à deux fois pour se convaincre que c'est une merveille.

Familière aussi, la note des petits lapins, avec leur gros dos, leurs longues oreilles, le broutonnement obstiné qui leur secoue le nez et leur fait danser toute la peau.



CAVALIER ARABE TUANT UN LION.

Dessin de Lançon, d'après le groupe de Barye.

Quant à la légèreté, nous la constaterons surtout dans les études bien plus nombreuses que Barye a faites de toutes les familles de cerfs et de biches. Quelles vivantes dentelles de ramures portées haut, quelle gracilité des corps taillés pour la course, quelle élégante maigreur des jambes fines! Le bronze rend tout cela avec une sécheresse propre et nette, que l'on s'étonne de trouver après avoir vu la même matière se prêter aux effets les plus gras ou les plus rudes. Dans *le Cerf qui écoute* on sent l'animal prêt à détaler. Et une si surprenante agilité devinée chez les kevels ou les axis, arrêtés un moment dans leur galop, et qu'on s'étonne de voir encore là !

Il est juste de noter spécialement, parmi tous ceux qui rentrent dans cette classe, la beauté du geste chez *le Cerf qui frotte ses bois contre un arbre ;* la magnifique silhouette formée par le bois du *Cerf de Virginie couché*, qui retourne la tête sur lui-même pour se mordre avec la gravité que savent mettre les bêtes dans leurs humbles chasses à de microscopiques ennemis.

Nous avons dit qu'on pouvait trouver, chez Barye, la note élégiaque et tendre. C'est surtout à la *Gazelle morte*, ou bien encore au *Faisan blessé* que nous faisons allusion. La *Gazelle morte* excita, au Salon de 1833, l'émotion des critiques compatissants. Peut-être aujourd'hui sommes-nous moins enclins au couplet de romance ; aussi préférons-nous franchement dans notre maître, à l'expression si touchante qu'elle soit, de la douleur qui se plaint, celle de la douleur qui beugle, qui mugit, ou qui hurle. Celle-ci nous prend plus violemment aux nerfs.

Pourtant, c'est encore un étonnement que nous réserve ce robuste, quand il s'égaye aux dépens de quelques-uns de ses modèle. Certes, l'*Ours dans son auge*, qui est reproduit dans notre illustration, est d'un franc et juste comique. Ah! mon camarade, que tu es grognon et goulu! Comme tu te vautres dans cette auge où tu t'es lavé, et qu'il sera nécessaire de laver à son tour! C'est à la fois ta baignoire, ta salle à manger et ton lieu de récréation. Roule-toi bien sur ton dos, hoche la tête d'un air soupçonneux et sournois ; joins bien tes pattes pour mieux enfermer la friandise qu'elles tiennent. Mais ne crains pas que nous ayons la pensée de te la disputer. Si nous avions envie de quelque chose en toi, ce serait de ta peau, peut-être, mais surtout du naturel privilégié qui te fait connaître à si peu de frais le vrai bonheur.

Pour faire comprendre encore la gaieté un peu sérieuse de Barye, il



ARABE MONTÉ SUR UN DROMADAIRE.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

faudrait citer aussi le *Singe monté sur un gnou*, idée bizarre qui ne peut venir que dans l'esprit d'un singe, et l'effarement du quadrupède transformé bon gré mal gré en monture. Nous citerions aussi, dans l'ordre simiesque, une extraordinaire petite *Tête de chimpanzé*, d'une exactitude de détails si inquiétante qu'on croirait avoir affaire à un moulage sur nature, si le caractère de Barye ne faisait pas repousser aussitôt la supposition... et si les dimensions de la pièce (7 centimètres sur 3) ne la rendaient encore moins vraisemblable. Elle est étonnante de comique, cette petite tête, avec son expression de malingre astuce, sa lèvre supérieure relevée par une ironie et un cynisme que l'on ne trouverait nulle part dans la nature, s'il n'y avait pas la physionomie de certains hommes.

Enfin, nous voulons clore notre revue par deux autres compères : un *Ratel dénichant des œufs* qui est bien la plus sensuelle des bêtes gourmandes, avec son museau ramassé et ses gros membres courts. Puis cet *Eléphant trottinant* qui figure dans notre illustration. Un fantaisiste de nos amis le surnommait « Un éléphant qui suit les femmes ».

Telles sont les principales idées que peut provoquer en nous l'examen de ce peuple de serre-papiers. On a vu qu'elles allaient de l'enjouement jusqu'aux plus graves impressions, jusqu'aux sensations les plus dramatiques. Pourra-t-on encore comprendre qu'un pareil créateur ait été pendant longtemps à ce point méconnu ? Pourra-t-on comprendre surtout le dédain où l'ont tenu les coteries académiques ? La persistance avec laquelle on nommait cet homme un *animalier ?*

Un animalier ! Mais quand il a cette faculté évocatrice, quand il sait avec ses humbles et farouches modèles nous donner des joies artistiques et philosophiques aussi intenses, il faut être doué d'une extrême sottise pour prendre le terme comme une injure. C'est pourtant avec ces dédaigneux et puérils clichés que les aristocraties se maintiennent en littérature et en art. Il y a des préjugés inexpliqués : dans la seule griffe d'un lion de Barye, il y a plus de sens de la véritable noblesse que dans tous les Apollons poncifs ; dans l'œil d'un de ses petits jaguars, plus de redoutables colères que dans tous les Jupiters démarqués, dont se glorifiaient alors les artistes primés. Ils sont aujourd'hui plongés dans le plus profond et le plus irrémédiable oubli. Et voici qu'au contraire Barye commence seulement à vivre. Mais c'est pour durer.

De son temps, quelques clairvoyants l'apprécièrent déjà et entrevirent la grandeur de son œuvre. Certains, il est vrai, eurent une

façon spéciale de manifester leur enthousiasme. C'est ainsi que nous n'avons pu encore nous faire à ce cri du cœur d'un écrivain du temps : « *La sculpture a enfin trouvé son La Fontaine !* » Sans doute on rencontre dans le divin bonhomme tous les tons, depuis la naïveté la plus fine jusqu'à la majesté (cette note plus rare toutefois). Mais quelle différence de tempéraments et de procédés ! Ce que La Fontaine observait surtout dans les animaux, c'était l'homme. Ce qu'il y a d'humain dans les animaux de Barye, c'est nous seuls qui l'y mettons. Le sculpteur, lui, ne s'est préoccupé que d'y mettre de la vie, leur vie personnelle, idiosyncrasique. Ce sont des hommes qui parlent dans « l'ample comédie en cent actes divers ». Ce sont des bêtes, des brutes, d'admirables brutes, qui dans la ménagerie d'airain, sous nos yeux, respirent, marchent, s'entre-tuent et se gavent. Barye, on ne saurait trop s'en convaincre, a aimé puissamment l'animal en lui-même et pour lui-même, et c'est la véritable voie pour arriver à l'œuvre d'art accomplie. On ne crée qu'en aimant.

S'il fallait faire une comparaison, non plus cette fois empruntée à des littératures, ces rapprochements n'étant que des caprices d'esprit, il serait infiniment plus intéressant de la faire avec les artistes japonais. Peut-être trouverait-on entre le rêveur impeccable et ces ouvriers prestigieux, au métier si sûr, aux ressources de fabrication si riches et si imprévues, quelques points de contact, mais encore plus de différences. Ceux-ci épient la nature, celui-là la domine. Les uns reproduisent, jusqu'à un miraculeux rendu, des enveloppes, des formes et des attitudes ; l'autre prend d'abord corps à corps la nature intérieure, et là-dessus il bâtit sa solide charpente. Les Japonais ont des trucs de couleur et de travail qui surprennent par leur identité avec le produit même qu'ils ont copié. Barye, pour parcourir toute la gamme des couleurs et en donner l'équivalent, se contente d'une seule matière, monotone et presque neutre.

Enfin, s'il fallait nous résumer en quelques mots, nous dirions que, toutes proportions gardées, la différence entre les animaliers japonais et le statuaire Barye réside en ceci : ils nous montrent un peu mieux la peau de leurs modèles ; il nous donne un peu plus de leur âme.

CHAPITRE V

Les figures de Barye. — Classifications administratives. — *Thésée et le Minotaure.* — Les figures de femmes. — *Le Centaure et le Lapithe.* — *Sainte Clotilde.* — Les groupes du Carrousel. — De l'unité de la forme.

Il y a parfois, pour les artistes célèbres, un ennemi plus difficile à vaincre que l'indifférence elle-même : c'est le succès. Avec notre manie de tout spécialiser et d'imposer à chacun sa spécialité, nous condamnons impitoyablement ceux que nous voulons bien applaudir, à ne plus vivre que sur l'œuvre qui nous les a fait connaître. Nous n'admettons pas qu'ils soient capables de tout savoir. Si l'on ne voit plus de ces esprits universels comme la Renaissance nous en présente un groupe si magnifique, c'est moins la faute des artistes que celle du public. Se représente-t-on un peu le scepticisme, au besoin l'hilarité, qui accueilleraient les travaux d'un homme à la fois peintre, sculpteur, architecte, poète et ingénieur ? Il n'y aurait pas assez de caricatures pour le montrer sous forme d'un monstre à plusieurs bras et à plusieurs têtes. Les peintres ne manqueraient pas d'ailleurs de lui reconnaître du mérite comme ingénieur, et les architectes lui conseilleraient de ne faire que de la sculpture.

Cette obligation de se « spécialiser », mot disgracieux autant que pensée mesquine, va si loin que l'on n'admet même pas que, dans un seul art, un homme puisse tenter des genres divers. S'il s'est fait un nom comme peintre de genre, on condamnera d'avance ses portraits. Un peintre militaire qui nous a habitués aux chasseurs à pied risquera une grosse partie en étudiant un jour des soldats de la ligne. Cela causerait dans le public une aussi grosse émotion que le légendaire cuirassier fourvoyé dans les dragons. Un sculpteur de génie qui est parvenu à se faire connaître par ses figures d'animaux n'attirera aucune attention s'il exécute une figure humaine qui est un chef-d'œuvre. Parlez, à l'heure présente, des admirables figures peintes par le paysagiste Corot : des gens d'une certaine culture artistique tomberont des nues. Risquez cette assertion que le caricaturiste Daumier a fait des peintures et des dessins du genre sérieux qu'on se disputera plus tard, et l'on vous soupçonnera



THÉSÉE COMBATTANT LE MINOTAURE
d'après le modèle en bronze appartenant à M. Barbedienne.

d'enthousiasme exagéré. Enfin dites que notre Barye a conçu et modelé des figures capables de rivaliser avec les plus belles œuvres de l'antiquité et de la Renaissance, et on vous renverra bien vite aux tigres et aux crocodiles.

Les habiles profitent de ces dispositions de la foule : leur commerce n'en va que mieux et leur imagination ne ressent aucune fatigue du même morceau mille fois répété. Mais les consciencieux et les puissants souffrent de voir ainsi leur activité limitée ou leurs efforts méconnus. Il n'y a rien, en effet, de plus contraire aux droits et aux devoirs de la pensée que ce déni de liberté qu'on lui inflige. Est-ce que notre curiosité n'est pas sollicitée également par tous les objets de la nature? Est-ce que notre émotion ne s'avive pas en se renouvelant sur des sujets différents? Est-ce qu'enfin il n'existe pas, au lieu de ces arts distincts dans lesquels on prétend parquer l'inspiration et le travail, un art unique : l'art, qui se manifeste comme il lui plaît?

C'est ainsi que tous les grands artistes en ont jugé. Leur main s'est appliquée à retracer la pensée sous quelque forme qu'elle se présentât d'abord. C'est ainsi que le maître que nous étudions ici a tenu à laisser sa puissante empreinte sur d'autres travaux que ceux qui lui valaient la célébrité. Barye nous offre un ensemble de figures qui suffirait, sans exagération, à lui assurer une gloire durable, tout le reste de son œuvre absent.

Nous avons mentionné ses œuvres de début, les bustes de jeune homme et de jeune fille, et le *Saint Sébastien*. Il ne reste malheureusement pas de trace de ces morceaux. Mais, dès le Salon de 1833, nous pouvons déjà juger ce qu'il peut faire quand il étudie l'homme. *Charles VI dans la forêt du Mans* est une composition un peu romantique peut-être de geste et d'accessoires, mais il y a de l'énergie dans l'expression de l'effroi chez le cavalier, ainsi que dans l'attitude du mystérieux personnage, à demi renversé par le cheval. Plusieurs petites figures du même genre, prétextes à belles études de chevaux, seront simplement cités ici : un *Cavalier du XVe siècle*, un *Guerrier tartare arrêtant son cheval*, un *Charles VII victorieux*, enfin divers *Cavaliers arabes*, qui se succédèrent à des époques postérieures.

Une des premières figures qui devaient se placer au rang de ce qu'il a produit de plus beau fut le *Thésée et le Minotaure*, dont on trouve ici une reproduction. Ce *Thésée* fut exécuté par Barye alors qu'il avait déjà



JUNON.

Dessin de Lançon, d'après le bronze de Barye.

renoncé à exposer aux Salons, à la suite des déboires que nous avons signalés. Profondément imprégné du sentiment et du caractère antiques, ce groupe admirable a pourtant toute la vie et toute la chaleur d'une œuvre d'art moderne. Ou plutôt c'est une de ces œuvres qui appartiennent à tous les temps. Qu'importe ici le choix du sujet ? C'est la lutte de l'homme contre le monstre, du courage raisonné contre la force animale et brutale. Est-il rien de puissant et de calme en même temps, comme ce héros au corps superbe, droit sur ses jambes que rien ne semble pouvoir déraciner ? Et la fureur énorme de la brute qui se sent perdue, se raidissant encore dans un dernier effort qui gonfle tous ses muscles, sous la pointe du glaive qui va lui crever le front !

On ne se fit d'ailleurs aucun scrupule de contester à Barye la science profonde de l'homme, qui pourtant éclatait dans cette œuvre. C'est alors que les fidèles de l'Institut commencèrent à admettre sa supériorité dans la sculpture des animaux ; non point par esprit de justice, cela se comprend, mais pour mieux reléguer Barye au premier rang des artistes « de second ordre ».

Pourtant, il aurait suffi d'un peu de bonne foi pour éprouver une vive admiration à la vue de ces œuvres charmantes et fortes qui s'appelaient *Angélique et Roger*, ou encore les *Trois Grâces*. *Angélique et Roger* (une simple garniture de cheminée ! pouvaient dire les dédaigneux) était une composition remarquable par le sentiment héroïque, la beauté du mouvement de l'hippogriffe entraînant de toute la rapidité de ses pattes et de ses ailes les deux cavaliers enlacés. Et quelle simplicité élégante et robuste dans la figure de la femme ! Quelle entente des lignes souples et rondes de ce

Corps féminin qui tant est tendre,
Poli, souëf et gratieux !

comme disait le vieux poète français.

C'est surtout dans *les Trois Grâces*, dans la *Junon* et dans la *Minerve*, que l'on peut trouver ce sentiment des beautés féminines, si étonnant à rencontrer chez ce puissant, ce rude, cet austère. Lançon a dessiné une de ces Junons, orgueilleuse déesse à la grâce puissante, femme dans tout son épanouissement. « Elles ont, a justement dit M. Paul Mantz, en parlant des figures des femmes modelées par Barye, l'élégance des lignes, la puissance du dessin, et avec cela je ne sais quelle fleur d'épiderme,



CANDÉLABRE

avec cerf frottant ses bois contre un arbre, surmonté d'un milan emportant un lièvre, d'après le modèle appartenant à M. Barbedienne.

quelles carnations assouplies, qui donnent à penser qu'en les modelant avec son ébauchoir, Barye s'est souvenu des chasseresses et des sirènes de Rubens. Le travail des chairs est gras, opulent, on oserait presque dire lumineux. Ici se reconnaît l'artiste qui devait un instant traverser l'atelier de Gros, qui s'était laissé charmer par la couleur et qui avait fréquenté le Louvre à l'heure où, jeune comme lui, Delacroix y faisait d'admirables études d'après les tableaux de la galerie de Médicis. »

Les Grâces sont certainement ce que l'artiste a produit de plus accompli en fait de figures de femmes. Ces jeunes corps sont si harmonieusement enlacés, les têtes amoureusement penchées, la ligne ondoyante des dos, les membres nerveux et pleins, tout un abandon si voluptueux, que c'est en vérité un des triomphes de la beauté animale. Il y a, dans les femmes de Barye, un peu de cette séduction tranquille, de cette resplendissante santé, qui sont le propre de certains êtres nés pour vivre dans l'ignorance de toute douleur, de toute passion. Elles respirent, elles vivent, elles charment, conscientes seulement de l'atmosphère d'admiration où elles marchent, déesses. Sans doute, elles ne répondent point à l'étrange, tourmentée et un peu malsaine beauté à laquelle nous ont habitués nos inquiétudes, nos névroses. Elles sont l'harmonie et la noblesse des proportions, la grâce un peu hautaine des lignes impeccables. Que nous soyons entraînés vers des charmes plus riches en nerfs et en fièvres, que les expressions soient aujourd'hui souhaitées plus troublantes, que nous nous épuisions dans la recherche d'éloquentes maladies, tout cela est possible. Il n'en est pas moins bon, salutaire presque, que de temps en temps notre regard se retrempe dans la contemplation de ces sérénités, que notre imagination s'élève vers un idéal moins chlorotique.

Les figures de Barye nous donnent peut-être à un plus haut degré que toute autre création de l'art contemporain, cette impression réconfortante et saine. Elles portent la marque de cette autorité, de cette dignité dans la conception que nous avons observées dans ses autres œuvres. Telle est la logique vigueur de cet esprit, telle la volonté de cette main, que le plus ignorant sentirait au premier coup d'œil que cette *Junon* assise est du même auteur que la *Lionne qui marche*. Et de fait, les femmes sculptées par Barye sont, par l'ampleur du modelé, la tranquille puissance de la démarche, les sœurs de ses grandes lionnes, innocentes et farouches.



LA PAIX.

Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Richelieu.

On voit que les figures seules prêteraient à une étude développée et féconde en enseignements. Il y aurait un intérêt à les prendre successivement, à en analyser le caractère et le travail. On montrerait, par exemple, comment le statuaire, combinant l'homme et l'animal, savait exalter, l'une par l'autre, leurs passions et leurs beautés particulières. La première composition venue donnerait matière à de longues dissertations esthétiques. Tel le *Cavalier surpris par un serpent*, où le sujet, d'une imagination romantique (ce cavalier nu, soudain saisi à la gorge par le reptile qui se dresse, enlaçant en même temps le cheval dans des replis monstrueux), se concilie avec une exécution impeccable comme l'antique.

Ou plutôt dans la manière dont Barye a conçu et traité la figure humaine, il n'y a rien qu'on puisse proprement qualifier d'antique ou de moderne. Il y a la recherche de la forme et pas autre chose, et cela est de tous les temps. Le prétexte importe peu pour faire œuvre plastique par excellence. On peut, si l'on se sent attiré par les réalités du moment, qui ne sont, après tout, qu'une convention comme une autre, donner, à force d'art, du caractère à nos enveloppes étriquées. On peut encore, comme Barye, faire craquer tous les cadres, et aimer d'un tel amour la nature vivante, la nature nue, qu'on se contente d'avoir recours à de vieilles fables, toujours neuves si on n'y cherche pas autre chose qu'une occasion de chanter l'éternelle beauté de la matière animée.

L'invraisemblable, alors, se plie lui-même à l'expression de la vérité. Remarquez par exemple ce *Centaure et Lapithe*, qui, exposé en 1850, fut après un long silence, l'occasion d'une rentrée triomphale. C'est, délibérément accepté, le plus chimérique des sujets, sans compter que se présentent aussitôt à l'esprit d'écrasantes comparaisons. Pourtant, à force de sincérité, de courage et de force, Barye en tire une œuvre admirable, sa plus étonnante peut-être.

Cela est venu tout d'un mouvement, on le sent, un mouvement prompt et sûr comme le saut prodigieux qui a précipité le héros sur la croupe du centaure. Plus tard, dans un travail acharné, l'artiste modifiera sans cesse quelque détail, pour que tout soit asservi à l'impression d'ensemble. Mais la magnifique silhouette subsistera, telle qu'elle a été entrevue du premier jet. Cela *s'arrange* avec une impitoyable logique : le Lapithe est servi par la résistance même de son colossal et impuissant adversaire. Ce n'est pas seulement parce qu'il est saisi à la gorge que le



LA FORCE PROTÉGEANT LE TRAVAIL.

Groupe en pierre de la cour du Carrousel, pavillon Denon.

demi-homme se renverse en arrière, c'est parce qu'en vertu des maladresses fatales des prédestinés à la défaite, il doit se présenter lui-même à la massue qui lui va fracasser le crâne. Cette contorsion désespérée ne sert qu'à mieux maintenir le vainqueur. Il faut renoncer à employer les mots pour faire sentir l'impétuosité contenue de ces admirables lignes, l'entrain du mouvement, la puissance inouïe avec laquelle sont opposés les deux antagonismes déjà rencontrés sous une autre forme : la force intelligente et la force bestiale. Barye, habitué à vaincre les difficultés formidables de la nature, véritable dompteur de monstres lui-même, semble avoir pris plaisir à développer ce thème de diverses façons. Certainement, on sent que la figure du Lapithe, enivré de sa victoire, a été modelée avec une âpre joie.

Ce fut une œuvre de longues méditations. Barye l'avait gardée plusieurs années à l'atelier, ne pouvant s'en séparer. Parfois il y faisait une légère retouche, puis, pour des mois entiers, la glaise se recouvrait de ses humides enveloppes. Enfin, quand il eut atteint la forme définitive sous laquelle nous la montre le dessin de Lançon, le sculpteur y introduisit encore des modifications. Le groupe fut appelé alors *Thésée combattant le centaure Bienor*. Le cavalier eut le genou plus levé, au lieu d'être, comme ici, collé aux flancs du centaure ; la draperie fut supprimée ; le mouvement du cheval fut un peu altéré ; le pied droit de derrière posé sur la pince, au lieu d'être à plat ; enfin, un support, formé d'une touffe de cactus, remplaça la draperie traînante. Mais encore une fois, rien de cela n'altérait la forme primitive, la silhouette générale si caractérisée.

Comment ne pas se laisser aller au regret que l'État n'ait pas confié des travaux dignes de lui, à un homme capable de pétrir un pareil monument ? Eh bien, c'est à grand'peine que Barye put obtenir de temps en temps la commande de quelque figure. Ainsi, un jour, on lui demanda une statue de marbre pour une des chapelles de la Madeleine. L'artiste eût désiré qu'on lui confiât la statue d'une sainte dont sa femme portait le nom. Il ne put même pas obtenir cette faveur, et il dut se résigner à exécuter une *Sainte Clotilde*, sans que rien expliquât le choix qu'on avait de lui pour ce doux et mélancolique sujet. Une figure drapée, non sans une certaine grâce touchante et noble, tel fut le résultat de la commande. Mais enfin, était-ce bien ce qu'il fallait demander à Barye?

On fut mieux inspiré en lui demandant une statue équestre de



NAPOLÉON Ier.

Projet pour un monument à Grenoble, d'après le modèle appartenant à M. Diot.

Napoléon Ier pour le monument d'Ajaccio. Au moins, il pouvait faire quelque chose de viril et de grand. Mais, comme si une fatalité s'acharnait à ce que toujours il fût froissé de quelque façon, il fut payé de ce travail moitié en espèces... moitié en vieux canons, matière première toute trouvée pour son bestiaire de bronze !

Un autre *Bonaparte* lui fut commandé encore pour Grenoble. Cette fois, des intrigues se mirent de la partie, et Barye, impatienté, renonçant à des démarches qui répugnaient à son caractère, n'en fit jamais que la maquette. Nous avons obtenu de son propriétaire, M. Diot, l'autorisation de reproduire cette belle pièce, jusqu'ici inédite.

Enfin, après toutes ces années de travaux insuffisants, d'espérances vaines, un jour arriva où l'on se décida à confier à l'artiste une tâche importante, vraiment digne de lui : quatre groupes en pierre, plus grands que nature, destinés à la décoration du nouveau Louvre. C'est l'architecte Lefuel, chargé du travail après la mort de Visconti, qui eut le bon esprit d'écouter les recommandations de Français et de Matout en faveur de Barye. Les quatre groupes représentaient : *la Guerre*, *la Paix*, *la Force protégeant le travail* et *l'Ordre protégeant les nations industrielles et savantes*. Ces quatre groupes sont autant de chefs-d'œuvre. Mais ces chefs-d'œuvre sont placés de telle façon qu'il est impossible d'apprécier le moindre de leurs mérites. A une hauteur démesurée, sur des piliers de chaque côté des pavillons Denon et Richelieu, l'œil n'en peut saisir qu'une confuse et inexacte silhouette. Et pourtant, la simple reproduction réduite que nous donnons ici de deux de ces compositions suffit à en faire sentir l'extraordinaire majesté, la triomphante vigueur.

Le statuaire s'est contenté, pour symboliser les idées qu'il avait à rendre, de combiner une figure d'homme, une figure d'enfant et une figure d'animal. Ici l'animal attire à peine l'attention ; il précise le sens et complète la décoration. Les figures d'hommes sont modelées avec une rare puissance ; les figures d'enfants rappellent tout ce que l'art de tous les temps a produit de plus beau.

On se demande, non sans une certaine tristesse, à quoi bon de longs commentaires sur des œuvres de cette valeur, destinées à être à jamais ignorées de la foule, qui s'en iront peut-être en miettes sans gloire, sous l'action corrosive du temps. Hélas ! nous avons cette insouciance de nos richesses.

Pour nous donner une suprême leçon, il faut que les étrangers en fassent eux-mêmes plus de cas que nous, les indifférents et les ignorants. A Baltimore, des admirateurs de Barye ont élevé sur une des plus belles places publiques un monument où les quatre groupes entrent pour la part la plus importante.

Et au fond de tout cela, on retrouve le fatal et absurde préjugé que nous signalions au début de ce chapitre : la spécialisation imposée. Barye étant un animalier, notre bon sens se refuserait à arracher à cette place, où elles se confondent avec une architecture tourmentée, quatre œuvres uniques, pour les exposer à l'admiration de tous [1].

Si quelque lecteur conservait encore des doutes sur la valeur des merveilleuses figures de Barye, ou tout au moins s'il ne s'expliquait pas par quel phénomène un artiste pouvait se montrer maître en des genres jugés si différents, nous l'engagerions à méditer sur ces lignes profondes de Théophile Gautier [2] : « L'on s'étonna que celui qui faisait si bien les bêtes réussît autant lorsqu'il modelait les hommes et les héros, *comme si la forme n'était pas une, dans sa diversité apparente,* et pouvait avoir des secrets pour un contemplateur doué d'un œil aussi perçant que Barye. »

Sans doute, là est tout le secret. Nous commencerons à bien comprendre nos artistes quand nous nous serons pénétrés de cette vérité, que la forme est une; nous commencerons à bien les honorer quand nous serons convaincus qu'il n'y a qu'un art.

1. Il faut mentionner, pour que l'énumération des grands travaux de figures soit complète, le *Napoleon III à cheval*, qui avait été exécuté pour le guichet du Louvre et qui est maintenant remplacé par le *Génie* de Mercié. Faute d'une entente suffisante avec l'architecte, cette œuvre manquait du relief nécessaire, de celui qu'aurait souhaité Barye. La politique aidant, le bas-relief a été relégué dans quelque magasin, si même il existe encore. Toujours la chance de Barye.

2. Article cité.

CHAPITRE VI

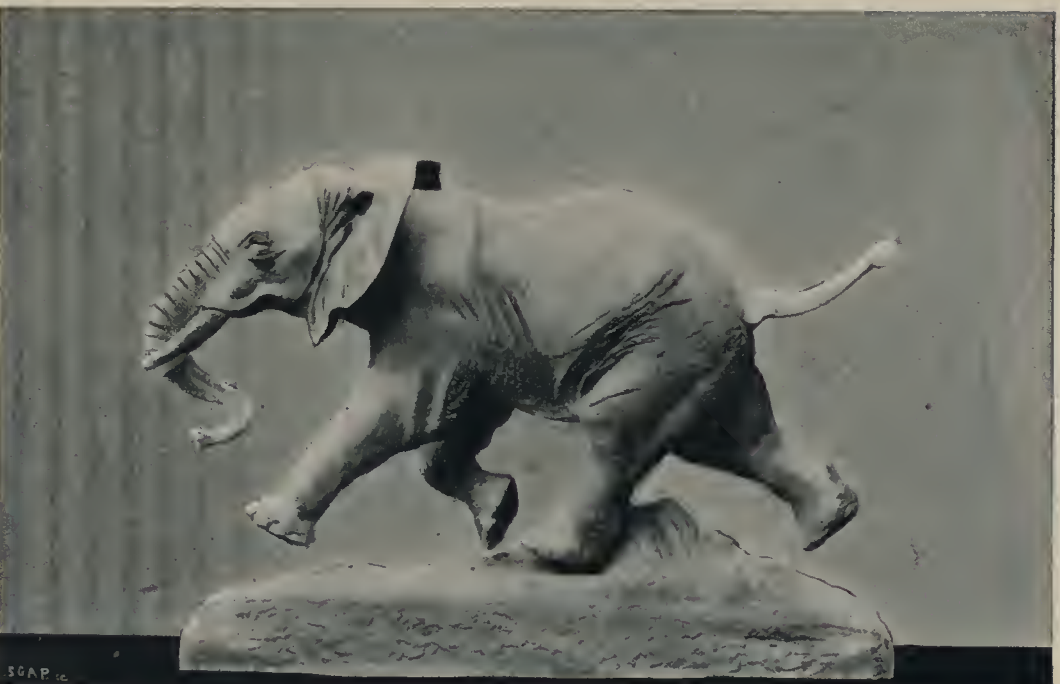
Barye au travail. — Les armatures articulées. — Étude des proportions. — Soins apportés aux épreuves. — Les divers procédés essayés. — Les patines. — L'art décoratif. — L'enseignement au Jardin des Plantes. — Les dessins. — Les aquarelles. — Les peintures. — Mot de Delacroix sur Barye.

On ne connaît pas complètement un artiste quand on ne l'a pas vu *chez lui*. Nous n'entendons pas parler des indiscrétions peu significatives auxquelles s'est trop complue notre curiosité depuis quelques années. Ce n'est pas du mobilier, des habitudes de vie, des affaires de famille, qu'il s'agit ici, mais du tempérament, des façons de penser, de sentir et de travailler. Cela est précieux, autant que le reste est oiseux et rebutant. Voir un artiste au travail, c'est palpiter avec lui dans la recherche de la forme, dans la lutte avec l'impérieuse inspiration. Voir un artiste au travail, devant sa table, son chevalet, ou sa selle, c'est souffrir avec lui, espérer avec lui, triompher avec lui. Et la critique a non seulement le droit, mais encore le devoir de s'immiscer dans ces choses. Il faut qu'elle tâche d'inventorier les cartons, de compulser les notes, de pénétrer les méthodes. Puis, de cet ensemble de documents, elle dégage les traits caractéristiques, définitifs, qui achèvent la ressemblance.

Les artistes les plus fermés nous livrent ce secret, fût-ce à leur corps défendant. Il arrive un moment où les curieux peuvent faire de précieuses découvertes ; et c'est précisément dans les choses que le travailleur tenait cachées, soit par modestie, soit par dédain, que l'on peut trouver de quoi imposer le maître.

C'est seulement à la mort de Barye que l'on commença vraiment à le comprendre, et à s'étonner de sa grandeur. Le jour pénétra dans son atelier obstinément tenu fermé par lui-même. Des modèles furent contemplés par les visiteurs avides, des cartons furent ouverts, et dans tout ce magasin s'empilaient des pensées, se thésaurisaient des recherches. On comprit alors seulement de combien d'efforts est fait un chef-d'œuvre.

Barye est en présence du bloc de terre, dont il tient déjà dans sa tête



ÉLÉPHANT DU SÉNÉGAL
d'après le modèle de M. Barbedienne.

la forme, le caractère et le mouvement. Avec sa sérénité réfléchie, il sait depuis longtemps ce qu'il veut faire. Mais toujours la science est là, pour contrôler et pour diriger l'inspiration. Voici comment il procède : Il établit d'abord le squelette de l'animal auquel il va communiquer la vie. C'est une armature rudimentaire, correspondant à peu près aux pièces principales de l'ostéologie, et le plus exactement possible à leurs dimensions par rapport les unes aux autres. Mais les diverses parties de cette armature sont mobiles, articulées, de façon à obéir, pendant tout le temps du travail, au mouvement qu'il plaira à l'artiste de leur imprimer.

Il ne faut pas croire que ce squelette lui-même, cette sorte de point d'appui raisonné et docile, soit obtenu sans études préparatoires. Nous avons vu comment Barye avait examiné de près ses modèles, comment il les avait observés, morts ou vifs, comment il avait assisté aux séances de dissection, les mesures qu'il prenait sans relâche. De ces recherches acharnées il restait toujours une chose acquise, note, chiffre, ou croquis. Tout cela s'entassait dans des cartons que Barye avait là, sous la main, *pour lui*. Nous reparlerons tout à l'heure de ces dessins, depuis le *schéma* le plus géométrique jusqu'à l'aquarelle la plus libre et la plus haute en couleur. Pour le moment, c'est le sculpteur que nous suivons à la tâche.

Une fois le modèle arrivé à la forme voulue, tous les détails précisés, toutes les intentions accusées, il ne faut pas croire que l'artiste abandonne son travail aux manœuvres. Il a passé par tous les échelons qui conduisent du métier à l'art. Il a longtemps peiné sur les travaux matériels, mais il a tiré de ces besognes ingrates une profonde connaissance de toutes les difficultés techniques, de tout ce qui est dédaigné par les présomptueux, mais qui révèle justement la suprématie de l'homme sur la matière. Barye, au besoin, pourrait être son praticien, son mouleur, son fondeur, son ciseleur. Aucun détail ne lui échappe ; aucun n'est jugé par lui indifférent. Il ne croit pas indigne de lui de suivre son œuvre jusqu'au moment même où elle arrive devant le public. Il en surveillera le moulage avec l'autorité de l'ancien chef des ateliers du Louvre. Puis, une fois la pièce entre les mains des fondeurs, sa connaissance de tous les procédés, depuis ceux des anciens, étudiés par lui dans les bibliothèques, jusqu'aux découvertes modernes, et ses idées personnelles, le serviront encore dans la direction du travail.

Il n'est pas une méthode qu'il ne tente ; il va, dans sa situation sans

cesse précaire, jusqu'aux sacrifices d'argent. L'idéal serait cet admirable procédé de la fonte à cire perdue ; mais comment arriver à vendre un modèle assez cher pour couvrir les frais que nécessitent ces opérations, et en tirer un bénéfice suffisant pour vivre ? Barye essaie bien aussi à un moment la galvanoplastie, mais la pauvreté et la sécheresse des résultats obtenus le rebutent. C'est donc à la fonte au sable, plus courante, plus pratique, qu'il aura recours le plus souvent. Mais alors de quel soin il entoure le tirage des épreuves ! Sans pitié, il fait rejeter au creuset les épreuves qui ne le satisfont pas. Il existe encore, en très petit nombre, des ouvriers qui ont travaillé sous la direction de Barye. Tous sont d'accord pour dire combien difficilement il se montrait content ; avec quelle compétence il découvrait les défauts, avec quelle autorité il indiquait les retouches nécessaires.

Cette conscience allait si loin qu'il croyait utile, après qu'un modèle avait été souvent répété par le même ouvrier, d'y introduire certaines modifications de détail. De la sorte, l'ouvrier était tenu en haleine, et ce léger changement empêchait sa main de s'alourdir, son attention de se fatiguer. En même temps, l'artiste satisfaisait son propre besoin de perfection. Charles Blanc, en peu de lignes, a bien fait comprendre cette virtuosité particulière du bronze, dont Barye jouait, comme un habile musicien joue d'un instrument qu'il possède à fond : « Il excellait dans l'art de composer les fontes, de les jeter au moule, de les réparer. Il s'entendait mieux que personne à faire disparaître, par la ciselure, les accidents du moulage, les traces de la coulée, à purger le métal des croûtes que peut y laisser le contact de la fonte avec le sable. Il savait aussi à merveille modeler en vue du bronze ; cela veut dire mettre à profit la densité et la légèreté du métal. Cela veut dire aussi prévoir la couleur que donneront les évidements et profiter de l'extrême finesse de grain que présente le bronze, pour serrer l'exécution, affirmer les plans, acérer les arêtes, creuser plus vivement les sillons, pousser jusqu'au bout la rigueur des formes, le rendu, le fini. »

Ce n'était pas tout encore. Une fois l'épreuve obtenue irréprochable, comme il la voulait, Barye apportait un soin particulier à la *patine*, sans relâche en quête de tout ce qui peut donner au bronze un épiderme brillant, chaud et délicat. M. Edmond de Goncourt, dans la préface du catalogue Sichel, les énumère, « ces patines si diverses et si variées, se levant avec le temps et le frottement de dessous la patine vert-de-grisée

un peu compacte, un peu uniforme, adoptée par le fondeur : patine vert glauque de mer, patine à la nuance de bronze florentin, patine noirâtre jouant la patine des vieilles médailles, et surtout une patine brune dont le fauve est transpercé comme d'un rouge de rouille. »

Sans doute l'œuvre du temps est pour beaucoup dans la qualité de ces patines auxquelles les collectionneurs ajoutent un si grand prix. Barye lui-même aurait été incapable de livrer deux pièces d'un ton absolument identique, ou devant garder jusqu'au bout cette identité. Certaines épreuves, amoureusement soignées par leurs possesseurs, se sont polies, apaisées, ont pris un *fondu* onctueux qui leur donne un aspect unique. Pourtant, il est bon, en passant, de mettre le lecteur en garde contre les truquages effrénés auxquels a donné lieu le commerce des « anciennes épreuves » de Barye. Il est devenu extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'assigner à certaines pièces une date précise. Celles qui sont véritablement précieuses, ce sont les épreuves *poinçonnées* par Barye lui-même. Auprès de la signature, on trouve un poinçon numéroté, « preuve à la façon des épreuves avant la lettre, des épreuves de premier état d'une collection d'estampes ».

D'ailleurs, il entre dans le plan de cette étude de ne faire que signaler ces détails techniques forcément arides pour le lecteur. Ce que nous avons voulu montrer en les effleurant, c'est la preuve de l'extrême conscience de Barye, cette sorte d'honnêteté commerciale d'un artiste qui s'adressait directement au public. Et l'on peut dire sans exagérer que, pour les soins qu'il apportait à la moindre de ses épreuves, il était insuffisamment rémunéré de sa peine. Il suffit de jeter les yeux sur les petits catalogues imprimés, « les prix-courants » qu'il arrêtait de temps en temps, et que l'on trouve encore dans toutes les mains des collectionneurs de documents. On en voit un fac-similé dans la notice de Th. Silvestre. Telle pièce qui valait alors quarante ou cinquante francs a décuplé de valeur en ce moment. C'est toujours la même aventure avec les vrais artistes : ce n'est pas pour eux qu'ils travaillent; les médiocres habiles ont seuls l'avantage de bien vivre; les autres survivent.

Une conscience sévère quant à l'exécution, une curiosité inassouvie quant à l'étude, ce sont les deux qualités dominantes chez Barye considéré comme travailleur. Nous l'avons assez examiné en tant que créateur; il ne nous restera donc plus qu'à voir comment sa curiosité se manifestait et à quels objets elle s'appliquait de préférence.



CANDÉLABRE AUX PAVOTS.

Dessin de Lançon, d'après le modèle de Barye.

Non seulement il recherchait la beauté dans les mouvantes architectures de l'homme ou de l'animal, mais il la poursuivait aussi dans les lignes plus rigides et plus conventionnelles de l'ornementation. Barye a été un des maîtres de ce siècle les plus dévoués aux progrès de l'art décoratif. C'était reprendre, par goût et par instinct, la tradition des beaux chercheurs de la Renaissance, avec lesquels nous avons eu plus d'une occasion de le comparer.

Il y eut d'ailleurs, à l'époque où Barye débuta, une sorte de renouveau dans les arts de l'ameublement, l'orfèvrerie entre autres. Des artistes de premier ordre, comme Rude, Geoffroy Dechaume, Simart, etc., ne dédaignaient pas de donner des modèles aux Fauconnier, aux Wagner. « C'est sur l'avis de Chenavard, nous dit M. Falize, que Fauconnier tenta les premiers essais de style Renaissance, et ce fut pour lui que Barye composa ses premières maquettes, les fondit et les cisela. » Mais, ajoute le savant spécialiste, l'orfèvrerie n'était pour ces artistes qu'un gagne-pain, un moyen de payer le marbre ou la toile, et, « la maquette achevée, ils retournaient rêveurs à un art qu'ils jugeaient plus digne et plus grand. » Sans doute, cela est exact pour la plupart de ces maîtres, et cela se conçoit aisément : ils avaient mieux à faire que de se vouer exclusivement à l'ornementation. Toutefois, c'est un goût bien prononcé, au moins autant que le besoin d'augmenter ses ressources, qui poussait Barye à faire des modèles de flambeaux, d'encriers, de garde-feux. Il n'en faut pour preuve que sa signature. Chacun de ces objets est signé de lui, non point seulement pour revendiquer une propriété commerciale (il y a pour cela des formalités qui permettent l'anonymat), mais bien pour affirmer un effort d'art. Pourquoi un sculpteur rougirait-il de consacrer de temps en temps un loisir à ces travaux ? Les grands artistes du XVIe siècle l'ont fait; d'autres le tenteront encore après Barye. C'est avoir un faux respect du beau, une fausse notion de la vie, que de séparer ainsi le beau de l'utile. Depuis longtemps d'ailleurs ce n'est plus qu'un lieu commun que rougirait de développer un pédant de collège.

Quelques écrivains paraissent n'avoir point compris cela en étudiant Barye. Ils trouvent des mots de compassion indignée pour plaindre le maître réduit à ces besognes secondaires. C'est faire une dépense inutile de sentiment.

Une autre preuve de cette préoccupation du progrès des arts industriels : En 1863 Barye accepta, avec un intérêt marqué, la présidence de la

commission consultative de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. Jusqu'au bout, il ne cessa en cette qualité de prendre part aux travaux, de donner d'utiles indications, en un mot de rendre des services importants.

Les principaux modèles de Barye consistent en candélabres, en flambeaux, en bougeoirs, où les fruits, les feuilles et les animaux jouent le principal rôle. Pourtant quelques coupes et encriers sont décorés d'ornements conventionnels. Ces pièces ont, pour la plupart, le caractère solide de toutes les œuvres de Barye. On en peut juger par notre reproduction du candélabre aux pavots, où la plante fournit si naturellement le pied, les supports et jusqu'aux lumières. Il conviendrait de citer aussi les beaux candélabres avec les figures de cerfs; ou des flambeaux charmants, avec des faisans perchés sur les branches. Cependant, il sera nécessaire d'ajouter que certains de ces robustes modèles confinent parfois à la lourdeur, et nous ne pouvons faire un crime à ceux qui préfèrent l'adorable caprice du XVIIIe siècle ou l'élégance si nerveuse de la Renaissance.

Parmi les travaux les plus importants de Barye dans l'ordre décoratif, on doit mentionner la grande pendule qui orne un des salons de l'hôtel Péreire. Elle représente *Apollon conduisant le char du soleil;* des deux côtés, *les Heures tiennent la bride des chevaux.* C'est une composition d'une grande allure, malheureusement fort peu connue, Barye n'ayant pas pu l'exposer naguère, comme il en aurait eu le désir.

Ces quelques notes sur les travaux d'art décoratif auraient sans doute prêté à de plus amples développements, mais encore une fois nous avons tenu à éviter les détails trop techniques. Ce qu'il nous fallait, c'était avant tout montrer en Barye un de ces esprits universels, un de ces théoriciens agissants, tels que les belles époques de l'art en ont seules présenté. Cette curiosité profonde et générale se retrouve dans tous ses travaux. C'est à ce point que, s'il accepta d'enseigner au Jardin des Plantes le dessin des animaux, ce fut pour mieux continuer de l'apprendre. Nous avons tenté de rechercher quelques souvenirs de cet enseignement, et nous devons avouer qu'il n'en reste guère de traces, et pour cause. Barye, comme professeur, était presque aussi taciturne que comme homme. La plupart du temps, quand il venait faire son cours (et il lui arrivait plus d'une fois de s'égarer en route devant quelque cage), il se contentait de surveiller les travaux des élèves, et de les ap-

prouver. Il ne faudrait donc pas croire que la négligence des contemporains et l'absence de sténographes nous aient privé d'éloquentes et précieuses leçons. C'est une illusion qu'il est bon de détruire.

D'ailleurs, le véritable enseignement de Barye n'était-il pas dans son œuvre? C'était là qu'il fallait l'observer, et tenter de se rapprocher de lui. Nous pouvons aussi, maintenant, savoir plus exactement ses méthodes de travail. L'École des Beaux-Arts possède quelques-uns des dessins cotés qui lui servaient de perpétuels repères. M. Eugène Véron, dans un très bel article paru dans *l'Art,* au lendemain de l'exposition de Barye en 1875, a donné sur ces dessins des détails si précis et si complets qu'on ne saurait mieux faire que de les reproduire : « Barye a passé sa vie à prendre des mesures et des notes sur les proportions des corps et des membres de tous les animaux. Il laisse entre autres une liste de la plupart des variétés de chiens connues, avec les indications en chiffres se rapportant aux distances, longueurs et épaisseurs de toutes les parties que le sculpteur a besoin de connaître. Mais ce qui est plus intéressant au point de vue de l'art, c'est que la plupart du temps, ces notes manuscrites sont remplacées par des dessins, sur lesquels sont portés des chiffres qui mesurent les rapports des parties. Or, ces dessins sont de véritables merveilles. Les uns, achevés et finis jusqu'à la minutie, sont d'une finesse et d'un détail qui rappellent Meissonier ; les autres, au contraire, enlevés à grands traits avec des lumières opposées, sont d'une vigueur à désespérer les plus énergiques et les plus hardis aquafortistes. Le carton qui les contenait portait une étiquette écrite de la main de Barye : *Service.* C'étaient ses documents et sans doute il ne leur attribuait pas d'autre valeur. »

Les amateurs se disputent actuellement jusqu'aux moindres de ses croquis. Ses aquarelles et ses peintures sont également très recherchées, et notre étude ne serait pas complète si nous n'en disions pas aussi quelques mots. Avec sa belle forme de poète, Théophile Gautier les a fort justement appréciées. « Ce ne sont pas, dit-il, de vulgaires aquarelles que les dessins lavés par Barye. Le pinceau du maître y acquiert la fermeté de l'ébauchoir. On dirait qu'il est fait avec des moustaches de lion, tant il raye rudement le papier grenu qu'il emploie de préférence. » D'ailleurs l'écrivain, prouvant l'indépendance de son admiration, va au devant des critiques que nous serions obligés de faire : « Dans ces études si fermes, si naïves malgré leur science profonde, où l'ostéologie, les muscles, la peau, le pelage, s'indiquent en quelques coups de crayon ou de pinceau, l'artiste



ELÉPHANT MARCHANT.

Fac-similé d'une aquarelle appartenant à M. Lucas.

néglige quelquefois la couleur avec une insouciance de statuaire; certaines nuances rappellent trop la terre glaise dont il se sert habituellement, les fonds de paysage manquent d'air; mais toutes ses aquarelles, même les moins heureuses, portent la griffe du lion[1]. »

Ces critiques ne sauraient être passées sous silence, car c'est mal servir la mémoire d'un grand artiste que de tout admirer de parti pris. Mais, malgré les incontestables défauts de lourdeur qu'on peut trouver dans les aquarelles et les peintures de Barye, elles sont puissamment significatives. Parmi les plus intéressantes, nous aimerions à citer et à décrire celles que possède M. Lucas, un des collectionneurs les plus intelligents du maître, et qui a contribué plus que personne à le faire connaître et rechercher en Amérique. Nous dirions, par exemple, tout ce qu'il y a de solidité dans le dessin de cet éléphant dont nous avons donné ici une reproduction, tout ce qu'il y a de symphonique dans le coloris, modulant presque exclusivement dans les gris bleutés et ardoisés. Il faudrait encore parler de ces tigres, apparaissant brusquement au détour d'un coin de forêt, ou errant affamés parmi des rochers, ou bien encore se roulant sur le dos avec des airs d'inquiétante belle humeur. Les lions aussi, assis paresseusement, les pattes de devant croisées, ou allongées énormes; et ces yeux clairs qui vous regardent en face et vous pèsent. Mais où les aquarelles atteignent un caractère inouï de puissance fantastique, c'est dans certaines images de boas ou de pythons, guettant la proie, enroulés autour de maîtresses branches d'arbres, dans une effroyable complication de replis et de nœuds. Une de ces aquarelles appartenait à Gustave Doré, et c'était un des rares morceaux d'autres artistes qu'il aimât à posséder et à regarder. On ne saurait rien imaginer de plus sinistre que le sombre coloris de la bête monstrueuse, large marqueterie de bleus et de bruns, à donner le frisson.

Les peintures de Barye sont nombreuses également, et là encore le métier est chose secondaire. Barye ne peint pas pour peindre, il peint pour penser. Pourtant il se plaisait, de temps en temps, à faire de longues et solitaires excursions dans la forêt de Fontainebleau, et à brosser là de vigoureuses études. Mais, son rêve l'entraînant, il arrivait plus d'une fois que son pinceau laissait éclore soudain, au milieu du paisible carrefour ou de la clairière tant de fois esquissée par les paysagistes, une figure de

1. *Gazette des Beaux-Arts,* année 1860.

lion ou de tigre. Alors, ces singulières études d'après nature se modifiaient peu à peu, s'assombrissaient avec fureur, prenaient des rudesses, et, au bout de la séance, Barye n'avait vu, à travers Barbizon, que la Numidie.

Toutes ces peintures présentent, pour qui veut bien connaître l'artiste, un grand intérêt, car elles constituent, en quelque sorte, la doublure de sa sculpture. Mais elles ont autre chose qu'une simple valeur documentaire. L'élève de Gros avait fait d'assez bonnes études de peinture, il avait assez assidûment interrogé les maîtres du Louvre, pour que ces travaux eussent leur prix par eux-mêmes. Nous n'en voulons pour preuve qu'une magnifique ébauche, appartenant à M. Barbedienne, de dimensions un peu plus grandes que les autres études peintes de Barye, généralement petites. C'est un combat acharné de tigres, et rien n'est plus mouvementé et plus dramatique. Sur un fond sommaire, mais d'une belle valeur, d'un remarquable entrain de brosse, les animaux combattant et se mordant se détachent en brun clair presque jaune ; et toute la fougue du dessin et la vigueur du coloris associent aussitôt ces deux noms dans l'esprit : Barye, Delacroix.

Et puisque nous venons de nommer une fois de plus l'illustre peintre, nous ne saurions mieux finir ce chapitre que par ce trait caractéristique. Delacroix, rendant visite à Lefuel, s'arrêtait toujours devant deux aquarelles de Barye, les deux plus belles de son œuvre, que le sculpteur avait offertes à l'architecte, et qui sont encore en la possession de son fils. Delacroix se donna plus d'une fois le plaisir, et en même temps la peine, de copier au crayon le trait des tigres qui étaient là représentés. La peine, disons-nous, car un jour, le grand dessinateur du mouvement s'écria avec une poignante sincérité : « Je ne pourrai jamais arriver à tordre une queue de tigre comme cet homme-là ! »

CHAPITRE VII

Les dernières années de Barye. — Son entrée à l'Institut. — Barye en Amérique. — Synthèse de l'œuvre.

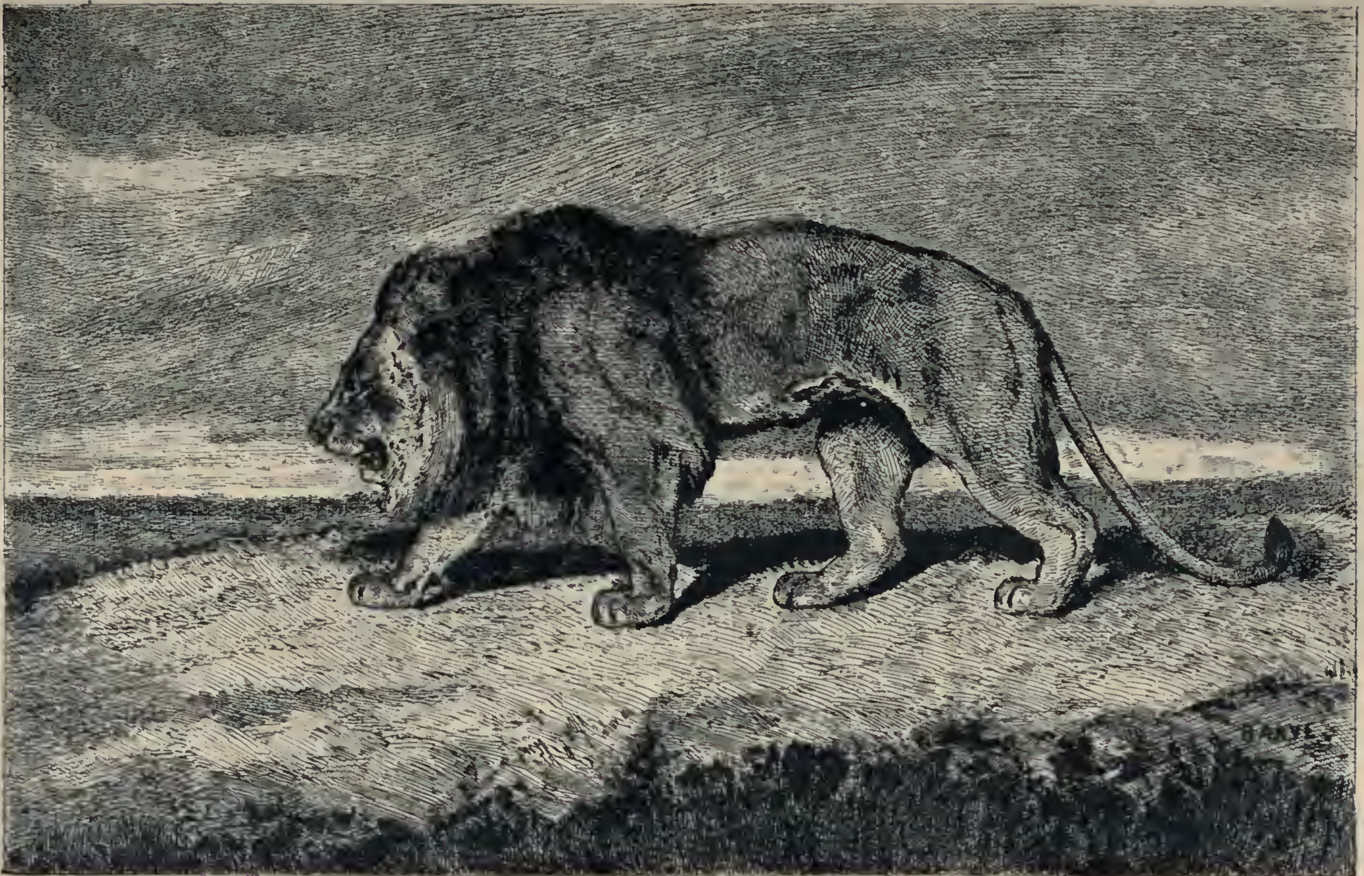
Nous voici arrivés au terme de cette étude, et nous nous apercevons que nous n'avons même pas eu besoin, pour connaître à fond Barye, de donner de détails sur les vingt dernières années de sa vie. Tant cette existence est unie et fermée, et tant l'intérêt réside tout entier dans les résultats de son incessant labeur.

Vers le tard, les honneurs arrivèrent. En 1855, Barye obtint, à l'Exposition universelle, la grande médaille d'honneur dans la section des bronzes d'art, et fut fait officier de la Légion d'honneur. C'était une stricte justice; il y a lieu de constater, mais non d'applaudir. Là ne sont pas les véritables récompenses d'un artiste de cette importance.

Ce n'est pas davantage un premier échec à l'Institut en 1867, qui pouvait l'amoindrir; pas plus que sa réception en 1868 n'ajouta à sa gloire. Au fond, il n'est pas bien sûr que quelques-uns de ceux dont il devenait, non pas l'égal, mais le collègue, n'aient point conservé une arrière-pensée à l'égard de cet « animalier ». C'était pour eux un artiste remarquable dans un genre peu relevé. Il fallait même un certain courage à Barye, connaissant les hommes comme il était payé pour les connaître, pour entrer ainsi dans une cage aux lions d'une catégorie plus dangereuse que celle du Jardin des Plantes : les lions qui ne rugissent pas.

On s'étonna quelque peu, dans le groupe d'esprits indépendants qui avait vécu avec Barye, de cette concession au préjugé académique : comment un révolté de 1830, un novateur comme lui, se constituait-il prisonnier volontaire de ceux qui avaient le plus cherché à lui nuire et le moins voulu le comprendre ?

Un des amis du sculpteur, dans une bonne intention, a tâché d'entourer le fait de quelques circonstances atténuantes. M. Henri Duménil raconte que c'est à l'obligeante intervention de Lefuel que Barye entra à l'Institut... sans presque s'en apercevoir. Du moins l'architecte l'avait entraîné sous un prétexte quelconque chez un des immortels, puis, la



LION MARCHANT.

Aquarelle. — Collection de Narcisse Diaz de la Pena.

première visite faite, lui aurait dit qu'il n'y avait plus à reculer une fois le premier pas franchi, enfin l'aurait, séance tenante, entraîné dans la même journée à franchir les autres. Rien ne s'oppose à ce que les choses se soient passées de cette façon quant à l'exactitude matérielle des faits. Mais si l'on a tant soit peu compris le caractère de Barye, on doutera qu'il fût homme à se laisser surprendre s'il ne s'y prêtait pas un peu. Il est beaucoup plus simple de faire la part des faiblesses humaines, même chez les hommes supérieurs. Les satisfactions d'amour-propre sont une si faible compensation aux luttes, aux fatigues et aux déceptions d'une telle carrière, qu'on jouerait un rôle mesquin en s'attardant à chicaner là-dessus. Puis il est devenu à présent aussi prétentieux de rompre des lances contre les académies, que puéril de les défendre.

Nous n'aurons pas besoin de nous arrêter plus longtemps à dire que l'entrée de Barye à l'Institut n'est pas un événement considérable, et que, d'autre part, elle n'altère pas le caractère de profonde indépendance de sa vie et de son génie. D'ailleurs, les plus valables honneurs pour un artiste ne sont pas dans ces consécrations officielles. Ils sont surtout dans l'enthousiasme sincère qu'il inspire à ses compatriotes, dans l'admiration raisonnée et active des amateurs. Et il est regrettable de dire que, si l'on s'en tient aux résultats, ce n'est pas chez nous que l'on paraît avoir rendu le plus justice à Barye. Sans doute, son nom est maintenant en pleine lumière. Le public a été tant de fois averti de la valeur de ces petits presse-papiers, qu'il a fini par y prendre garde, et même par y croire. L'exposition qu'on organise, et qui sera ouverte au moment où notre étude paraîtra, sera une nouvelle occasion d'éloges dithyrambiques. Nous en serons quittes, peut-être, pour recommencer demain avec un autre maître, bien que nous aimions assez à répéter qu'il n'y a plus, pour notre clairvoyance, de génies relégués dans l'ombre.

Barye, d'ailleurs, avait conscience de la gloire qui lui était réservée. Dans les derniers temps, alors que, cloué à l'appartement par une maladie de cœur, il occupait les loisirs de la suprême attente, soit à faire encore quelques aquarelles, soit à s'enfoncer dans de profondes méditations, il eut un mot consolant et fier. Mme Barye lui disait qu'il ferait bien, une fois revenu à la santé, de veiller à ce que ses épreuves fussent signées de façon toujours nette et lisible. « Sois tranquille, répondit le vieux sculpteur, en relevant la tête. Dans vingt ans d'ici, on cherchera la signature à la loupe. »

Barye mourut le 25 juin 1875, paisiblement, après une agonie sans secousse. Sa mort était sereine et stoïque comme sa vie. Pourtant, afin d'éviter un chagrin dernier à cet homme qui les avait tous éprouvés, les plus durs et les plus amers, on lui avait caché, quelques jours auparavant, la mort de Corot, qu'il aimait...

Aujourd'hui, on cherche bien la signature Barye, et l'on se dispute les épreuves originales. Mais une quantité considérable des plus belles pièces n'est plus en France et n'y reviendra pas. L'Amérique les a jalousement accaparées, et, comme nous l'avons dit, c'est à Baltimore qu'il faut chercher un monument digne de l'artiste. Pour édifier ce monument, on n'a eu qu'à prendre ses propres chefs-d'œuvre, ceux que nous négligeons sur une terrasse de jardin public ou à une hauteur ridicule au-dessus de portes où ils ne sont pas vus. Grâce à l'enthousiaste générosité de M. Walters, collectionneur des plus belles épreuves connues, sur une des places de Baltimore sont érigés le *Lion au serpent* et les quatre groupes du Carrousel. Le musée de Washington est également riche en bronzes de Barye, beaucoup plus riche que notre musée national, qui ne possède de lui que deux œuvres.

Contentons-nous de signaler la leçon qui nous est donnée, sans entrer dans des développements auxquels notre amour-propre n'aurait pas à gagner.

Il y a une leçon plus haute et plus salutaire encore. C'est celle qui se dégage de l'étude de cet homme et de son œuvre.

Un point de départ humble et presque défavorable; pour armes, dans le rude combat de la vie et de la pensée, rien que la volonté et l'amour ardent de la nature: c'en est assez pour triompher. Après les plus rebutants, mais aussi les plus profitables apprentissages, l'artiste peu à peu se dégage de l'ouvrier. Une fois que cet artiste n'a plus à se préoccuper d'aucune difficulté technique, et qu'il n'a plus d'autre souci que celui de concevoir, commence une vie de fertile recueillement. Le cerveau est puissant, maître toujours de lui-même, à lui-même toujours égal. Chaque œuvre nouvelle, depuis le plus petit animal de bronze, jusqu'à la plus grande figure de pierre, est imprégnée d'autorité, bâtie de certitude. Barye est un producteur en quelque sorte olympien: tout ce qu'il dit brave la discussion, tout ce qu'il termine est impeccable. Ce qu'il a voulu exprimer, il l'exprime juste comme il l'avait voulu, sans une défaillance, sans une

obscurité. C'est-à-dire la souveraine difficulté en matière d'art : ne pas aller au delà de sa pensée, ne pas rester en deçà. Cet imperturbable calme, surtout quand on connaît les amertumes secrètes de cette vie, bien capables de le troubler à jamais chez tout autre homme, a quelque chose qui effraie quand on y réfléchit. Un peu la sensation qu'on éprouve en se penchant au-dessus de ces grands lacs que rien ne ride, et qu'on devine sans fond. Mais ce qu'il importe de bien faire ressortir, c'est que ce calme de Barye est fait d'une souveraine indépendance : il va toujours droit devant lui sans s'occuper de rien, ni de ce qu'on dit de lui, ni de ce qu'on fait autour de lui, ni même, en dépit de quelques réminiscences apparentes, de ce qu'on a fait avant lui.

En un mot, Barye est un émancipé tranquille.

Quant à son cadre, au choix de ses sujets, à leurs dimensions d'exécution, ce sont choses dont il n'a de compte à rendre à personne. Insister sur les légitimes regrets que peut causer l'absence de plus grands travaux est s'exposer aussi à méconnaître tout ce qu'il y a de véritable grandeur dans ses pièces les plus petites. Vérité que Victor Hugo a fait tenir, en maître ouvrier et en maitre penseur, dans ces deux vers :

La miette de Cellini
Vaut le bloc de Michel-Ange.

La méthode de travail, enfin, à méditer souvent. Travail continu d'observations et de comparaisons ; conscience extrême qui fait qu'on ne laisse rien parvenir au public d'à moitié satisfaisant.

Il semble, quand on a donné les détails les plus circonstanciés sur les procédés, sur les études spéciales, sur les mille ressources du métier, qu'on n'ait encore rien dit. Une chose resterait à expliquer et à analyser : la passion, l'émotion, c'est-à-dire l'inexplicable.

BIBLIOGRAPHIE ET CATALOGUE

BIBLIOGRAPHIE

L'Artiste, t. V. Étude anonyme sur Barye.

Alexandre Dufaï : *Galerie de la Presse, de la Littérature et des Beaux-Arts* (publiée par Philipon en 1840).

Gustave Planche, *Barye.* (*Revue des Deux-Mondes*, juillet 1851.)

Théophile Silvestre, *Histoire des Artistes vivants* (1855).

Théophile Gautier : *l'Illustration*, année 1866.

Paul Mantz : *Gazette des Beaux-Arts*, février 1867.

Genevay : *l'Art;* 1875. Étude reproduite en tête du catalogue de l'Exposition de Barye à l'École des Beaux-Arts (novembre 1875).

J. Claretie, *Peintres et Sculpteurs contemporains* (1re série, 6e livraison, 1882).

De Champeaux, *Dictionnaire des Fondeurs*, article *Barye.* Paris, à la librairie de l'Art.

Edmond de Goncourt, *Un Mot,* préface du catalogue de la vente Sichel (février 1886), imprimerie Ménard.

Th. Child : *the Harper's Monthly*, New-York, septembre 1885.

H. Eckford : *the Century*, New-York, février 1886.

Études et articles divers de MM. Eugène Véron, dans *l'Art;* Clément, dans le *Journal des Débats,* novembre 1875, etc., etc.

H. Delaborde. — Jules Thomas. Éloges académiques.

ICONOGRAPHIE

Jean Gigoux. Lithographie publiée dans *l'Artiste.*

Trimolet. Portrait à la plume, gravé par Villeminot (vers 1848).

Flameng. Portrait gravé en taille-douce pour la notice de Th. Silvestre.

Mouilleron. Gravure sur bois pour l'article de Th. Gautier (*l'Illustration*, 1866).

Français. Croquis à la mine de plomb. (Appartient à M. H. Duménil).

Moulin. Buste, bronze.

Geoffroy Dechaume. Buste, plâtre. — Médaillon, plâtre.

Carpeaux. Croquis à la plume, exécuté pendant une séance du jury de l'Exposition.

Massard. Eau-forte pour la livraison des *Peintres contemporains*, de J. Claretie.

Bonnat. Portrait, peinture. (Exécuté après la mort de Barye.)

CATALOGUE SOMMAIRE

I. — *Pièces de grande dimension, monuments publics* [1].

Tigre dévorant un crocodile. Musée du Louvre. — Lion au serpent. Jardin des Tuileries, terrasse du bord de l'eau. — Lion. Bas-relief de la colonne de Juillet,

1. Pour les œuvres de début, voir le chapitre Ier.

place de la Bastille. — Lion au repos. Guichet du pavillon de Flore, sur le quai; le lion qui est à la droite du spectateur doit être seul considéré comme étant de Barye. — La Guerre, la Paix, la Force, l'Ordre, quatre groupes en pierre. Pavillons Denon et Richelieu, cour du Carrousel. — Napoléon Ier dominant l'Histoire et les Arts. Cour du Carrousel, fronton du pavillon Sully. — Statue équestre de Napoléon Ier. Monument d'Ajaccio.— Deux figures de jeunes hommes représentant des fleuves, encadrant actuellement le groupe de Mercié. Guichet de la cour du Carrousel. — Sainte Clotilde, statue en marbre. Chapelle dans l'église de la Madeleine. — Tigre dévorant un cerf de Virginie. Musée de Lyon. — Deux figures de tigres dévorant un cerf; deux figures de lions, l'un dévorant un sanglier, l'autre une antilope. Devant le Musée de Marseille.

II. — *Bronzes. (Figures.)*

Surtout du duc d'Orléans : chasses, neuf pièces. — Le Duc d'Orléans, buste. — Le Général Bonaparte. — Amazone, costume de 1830. — Gaston de Foix. — Charles VI dans la forêt du Mans. — Charles VII. — Guerrier tartare arrêtant son cheval. — Deux cavaliers arabes tuant un lion. — Cavalier du Moyen-Age. — Cavalier arabe tuant un sanglier. — Cavalier arabe tuant un lion. — Cavalier surpris par un serpent. — Éléphant monté par un Indien, écrasant un tigre. — Guerrier du Caucase. — Piqueur, costume Louis XV. — Paysan du Moyen-Age. — Angélique et Roger. — Les Grâces. — Néréide arrangeant son collier. — Minerve. — Apollon, bronze unique. — Junon. — Thésée combattant le Minotaure. — Centaure et Lapithe. — Thésée combattant le centaure Biénor; variante du précédent.

III. — *Bronzes. (Animaux.)*

Singe monté sur un gnou. — Ours renversé par des chiens de grandes races. — Ours fuyant les chiens. — Deux jeunes ours se battant. — Ours monté sur un arbre, mangeant un hibou. — Ours debout. — Ours assis. — Ratel dénichant des œufs. — Lévrier couché. — Tom, grand lévrier d'Algérie. — Levrette apportant un lièvre. — Braque en arrêt sur un faisan. — Épagneul et braque en arrêt sur des perdrix. — Épagneul en arrêt sur un faisan. — Basset assis. — Basset debout. — Basset anglais. — Loup tenant un cerf à la gorge. — Loup délaissant une proie. — Loup pris au piège. — Deux jeunes lions se battant. — Lion tenant un guib. — Lion dévorant une biche. — Lion au serpent, petite esquisse du Lion des Tuileries. — Lion assis. — Lionne du Sénégal. — Lionne d'Algérie. — Lion qui marche. — Tigre qui marche. — Lion qui marche, nouveau modèle. — Tigre qui marche, nouveau modèle. — Tigre surprenant une antilope. — Panthère saisissant un cerf. — Tigre surprenant un cerf. — Tigre dévorant une gazelle. — Panthère couchée. — Panthère de l'Inde. — Panthère de Tunis, nos 1-2. — Panthère surprenant un zibet. — Panthère tenant un cerf muntjac. — Jaguar dévorant un lièvre. — Jaguar qui marche. — Jaguar debout. — Jaguar tenant un caïman. — Jaguar dévorant un agouti. — Jaguar dormant. — Jaguar dévorant un crocodile. — Ocelot emportant un héron. — Chat. — Lapin. — Lièvre assis. — Lièvre effrayé. — Éléphant écrasant un tigre. — Éléphant de la Cochinchine. — Éléphant du Sénégal. — Éléphant d'Asie. — Éléphant d'Afrique. — Cheval surpris par un lion. — Cheval pur sang. — Cheval demi-sang. — Cheval demi-sang, tête baissée. — Cheval turc. — Cheval percheron. — Hémione. — Dromadaire d'Algérie, nos 1-2. — Dromadaire harnaché d'Égypte. — Dromadaire monté par un Arabe. — Chameau de la Perse. — Élan surpris par un lynx. — Famille de daims. — Cerf dix-cors terrassé par un

lévrier d'Écosse. — Cerf de France qui marche. — Cerf de France au repos. — Cerf aux écoutes. — Cerf qui brame. — Cerf la jambe levée. — Famille de cerfs. — Cerf dépouillant ses bois contre un arbre. — Axis. — Cerf de Java. — Cerf axis. — Cerf du Gange. — Cerf de Virginie. — Bouquetin mort. — Gazelle d'Éthiopie. — Kevel. — Taureau. — Taureau cabré saisi par un tigre. — Taureau terrassé par un ours. — Petit taureau. — Buffle. — Sanglier blessé. — Aigle tenant un héron. — Aigle les ailes étendues. — Aigle tenant un serpent. — Perruche sur un arbre. — Faisan ordinaire. — Faisan blessé. — Faisan doré de la Chine. — Cigogne sur une tortue. — Hibou. — Marabout. — Tortue. — Crocodile. — Crocodile dévorant une antilope. — Serpent python avalant une biche. — Serpent python étouffant un crocodile. — Le Lion du Zodiaque, bas-relief. Réduction du Lion de la Bastille. — Léopard, bas-relief. — Panthère, bas-relief. — Genette emportant un oiseau, bas-relief. — Cerf de la Virginie, bas-relief. — Daim. — Daine et faon. — Daine couchée. — Biche couchée. — Faon de cerf. — Lapins groupés. — Élan surpris par un lynx. — Serpent python saisissant un gnou à la gorge. — Tigre dévorant une antilope. — Cheval attaqué par un tigre. — Daim terrassé par trois lévriers d'Algérie. — Daim renversé par deux lévriers. — Lion dévorant un sanglier. — Ours assis. — Faisan sur un arbre. — Gazelle morte. — Ours dans son auge. — Panthère couchée tenant une gazelle. — Tête de chimpanzé.

IV. — *Bronzes. (Art décoratif.)*

Brûle-parfums décoré de chimères. — Candélabre antique, à trois lumières. — Candélabre racine de pavot, feuilles et fruits, serpent à la tige. — Candélabre décoré de groupes d'animaux. — Flambeau pied de faune. — Flambeau grec. — Flambeau décoré de clochettes et de feuillages. — Flambeau bout de table. — Bougeoir feuilles de lierre. — Bougeoir feuilles de vigne. — Bougeoir clochettes. — Flambeau pieds de faune avec serpent à la tige. — Garde-feu antique. — Garde-feu décoré de deux aigles et d'un crocodile. — Encrier surmonté d'un hibou. — Coupe concave à pieds de faune. — Coupe Renaissance.

V — *Esquisses diverses.*

CIRES.

Cheval anglais. — Cheval. — Cheval percheron — Figure maîtrisant un cheval. — Renommée, figure équestre. — César, figure équestre. — Figure nue : Homme. — Figure nue : Femme. — Général Marceau. — Figure antique. — Figure. — Hercule étouffant un lion. — Caracal couché sur une branche d'arbre. — Tigre couché. — Tigre couché en sphinx. — Tigre en fureur. — Tigre saisissant un pélican. — Tigre saisissant un paon. — Ours sur un arbre. — Girafe. — Grive. — Marabout. — Femme couchée (esquisse pour une pomme de canne).

TERRES CUITES.

Cheval surpris par un jaguar. — Taureau renversé par un lion. — Jaguar renversant un antilope. — Ours renversant un daim. — Sanglier attaqué par un tigre. — Jaguar. — Buste de Napoléon Ier. — Tigre et cheval combattant. — Cheval attaqué par un tigre. — Saint Sébastien. — Figure couchée.

VI. — *Peintures.*

Lion mangeant. Haut., 10 c.; larg., 20 c. — Lion dévorant un sanglier. Haut., 19 c.; larg., 24 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 23 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontai-

nebleau : Jean de Paris. Haut., 25 c ; larg., 31 c. — Intérieur de forêt. Haut., 23 c.; larg., 32. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontainebleau : Point de vue des gorges d'Apremont. Haut., 16 c.; larg., 31 c. — Intérieur de forêt. Haut., 25 c.; larg., 30 c. — Cerf bramant. Haut., 24 c.; larg., 33 c. — Étude de cerf. Haut., 24 c.; larg., 33 c. — Boa enlaçant un chevreuil. Haut., 24 c ; larg., 33 c. — Intérieur de forêt : Cerf et biches. Haut., 20 c.; larg., 32 c. — Couguar guettant un oiseau. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau : Coucher de soleil. Haut., 19 c.; larg., 29 c. — Tigre au repos. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Cerf dans les bois. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Intérieur de forêt : Cerf. Haut., 30 c.; larg., 39 c. — Jaguar marchant. Haut., 38 c.; larg., 46 c. — Tigre au repos. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Lionnes au repos. Haut., 39 c ; larg., 49 c. — Lion. Haut., 32 c.; larg., 42 c.— Tigre dormant. Haut., 32 c.; larg., 42 c. — Lion en arrêt contre un serpent boa. Haut., 32 c.; larg., 40 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 26 c.; larg., 44 c. — Tigre au repos. — Haut., 25 c ; larg., 33 c. — Forêt de Fontainebleau : le Bodmer. Haut., 32 c.; larg., 25 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 23 c.; larg., 31 c. — Le Christ mort dans les bras de Dieu le Père. Haut., 24 c.; larg., 25 c. — Combat de cerfs. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Couguar dévorant une biche. Haut., 26 c.; larg., 33 c. — Tigre au repos. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Intérieur de forêt : Cerf dix-cors. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Cerf et biche. Haut., 27 c.; larg., 32 c. — Forêt de Fontainebleau : Rochefort. Haut., 25 c.; larg., 36 c. — Intérieur de forêt : Biche courant. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Intérieur de forêt : Biches. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 19 c.; larg., 39 c. — Intérieur de forêt : Biches au repos. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Forêt de Fontainebleau. Haut., 30 c.; larg., 39 c. — Combat de tigres. Haut., 50 c.; larg., 61 c. — Tigre au repos. Haut., 49 c.; larg., 1 m. 15 c. — Études d'animaux d'après les maîtres anciens. — Une dizaine d'études d'après les maîtres. — Deux portraits de ses filles dans la manière des Vénitiens. — Enfin, nombreuses études de la forêt de Fontainebleau. (Environ soixante.)

VII. — *Aquarelles.*

Tigre au repos. Haut., 20 c ; larg., 30 c. — Lion dévorant une proie. Haut., 19 c.; larg., 27 c. — Tigre couché. Haut., 17 c.; larg., 27 c.— Guépard marchant. Haut., 18 c.; larg., 26 c.— Lionne dévorant une gazelle. Haut., 17 c.; larg., 27 c. — Cheval ; Intérieur de forêt. Haut., 10 c.; larg., 15 c.— Serpent enroulé. Haut., 10 c.; larg., 21 c.— Serpent enroulé. Haut., 10 c.; larg., 15 c. — Tigre dévorant un homme. Haut., 15 c.; larg., 25 c. — Biche couchée. Haut., 19 c.; larg., 38 c. — Lion. Haut., 23 c.; larg., 37 c. — Deux Chats sauvages. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Tigre. Haut., 26 c.; larg., 34 c. — Crocodiles. Haut., 27 c.; larg., 37 c. — Sanglier. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Panthère noire. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Buffles. Haut., 18 c.; larg., 36 c. — Chevaux morts. Haut., 26 c.; larg., 35 c. — Jeune Lion. Haut., 27 c.; larg., 35 c. — Jaguar s'élançant. Haut., 25 c.; larg., 31 c. — Jaguar dévorant une biche. Haut., 24 c.; larg., 30 c. — Tigre jouant. Haut., 30 c.; larg., 31 c. — Caracal mangeant un faisan. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Caracal mangeant un oiseau. Haut., 23 c.; larg., 31 c. — Couguar. Haut., 25 c.; larg., 34 c. — Éléphants. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Tigre se roulant. Haut., 26 c.; larg., 31 c. — Cerf et biche. Haut., 22 c.; larg., 30 c. — Jaguar mangeant. Haut., 22 c.; larg , 34 c. — Jaguar mangeant. Haut., 25 c.; larg., 32 c. — Lion rugissant. Haut., 25 c.; larg , 31 c. — Arabe attaqué par une lionne. Haut., 25 c.; larg., 21 c. — Lionne dormant. Haut., 19 c.; larg., 28 c.— Lion. Haut., 19 c.; larg., 29 c.

— Lion sur le dos. Haut., 20 c.; larg., 29 c. — Lion sur le dos. Haut., 20 c.; larg., 29 c. — Paysage. (Ébauche.) Haut., 15 c.; larg., 26 c. — Lion et lionne. Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Tigre jouant. Haut., 17 c.; larg., 26 c. — Serpent enroulé. Haut., 14 c.; larg., 21 c. — Paysage. (Ébauche.) Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Vautour mangeant. Haut., 15 c.; larg., 21 c. — Gazelles couchées. Haut., 20 c.; larg., 27 c. — Cerf et biches aux aguets. Haut., 21 c.; larg., 29 c. — Buffles. Haut., 19 c.; larg., 28 c. — Biches au repos. Haut., 11 c.; larg., 21 c. — Biche. Haut., 21 c.; larg., 25 c. — Panthère noire à l'affût. Haut., 15 c.; larg., 20 c. — Tigre altéré. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Boa au repos. Haut., 31 c.; larg., 49 c. — Deux Lions au repos. Haut., 29 c.; larg., 46 c. — Boa au repos. Haut., 30 c.; larg., 50 c. — Ours. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Éléphant. Haut., 28 c.; larg., 39 c. — Lion marchant. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Biches au repos. Haut., 29 c.; larg., 40 c.— Cerfs et biches; soleil couchant. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Couguar. Haut., 29 c.; larg., 40 c. — Éléphant monté par des Indiens; Chasse au tigre. Haut., 50 c.; larg., 70 c.— Éléphant monté par des Indiens; Chasse au tigre. Haut., 48 c.; larg., 64 c. — Tigre au repos. Haut., 39 c.; larg., 56 c. — Lion au repos. Haut., 39 c.; larg., 56 c. — Lion couché. Haut., 34 c.; larg., 51 c. — Tigre dévorant un cheval. Haut., 21 c.; larg., 31 c. — Chien lancé. Haut., 24 c.; larg., 32 c. — Lion au repos. Haut., 18 c.; larg., 28 c. — Tigre s'étirant. Haut., 18 c.; larg., 28 c. — Jaguar dévorant une gazelle. Haut., 17 c.; larg., 26 c. — Paysage. (Ébauche.) Haut., 16 c.; larg., 25 c. — Boa enroulé. Haut., 18 c.; larg., 25 c. — Tigre couché. Haut., 32 c.; larg., 50 c.

VIII. — *Lithographies. — Dessins.*

Cinq lithographies d'animaux. — Cerf et panthère, eau-forte. — Tigres et panthères, dessin. — Paysage, fusain. — Lion au repos, dessin. — Lions, tigre et chat sauvage, dessin. — Tigres et lionne, dessin. — Figures de femmes, dessin. — Cerfs et chevaux, dessin. — Lions et tigre, dessin.— Taureau, zèbres; dessin.— Éléphants, dessin. —Vautours, cigogne; dessin. — Taureaux, dessin. — Aguar aux aguets, fusain. — Éléphant monté par des Indiens, chasse au tigre; dessin.— Paysage, fusain.— Combat de tigres, dessin. — Cerfs, dessin. — Jaguar dévorant une gazelle, fusain. — Cerfs, dessin. — Paysage, fusain. — Lions et tigres, dessin. — Tigres, dessin. — Lions, tigres et panthères, dessin. — Tigres, éléphants, panthères, etc.; dessin. — Tigres, panthères et jaguar, dessin. — Tigre au repos, dessin. — Cheval, dessin. — Serpents, dessin. — Tigres et lion, dessin. — Éléphants, taureaux et serpents, dessin. — Cerfs, dessin. — Tigre, lion et vautours, dessin. — Série d'animaux, dessin. — Lions, tigres et jaguar, dessin. — Tigres, dessin. — Paysage, fusain. — Sangliers, lions, hyènes; dessin. — Lions et lionnes, dessin. — Tigre jouant, dessin. — Tigres, panthères, lions, ours; dessin. — Série d'animaux, dessin. — Tigres et animaux, dessin. — Lions et tigres, dessin. — Éléphants, dromadaire, tigres; dessin. — Cerfs et biches, dessin. — Lions et panthères, dessin. — Cerfs et biches, dessin. — Lions, jaguars, chat sauvage; dessin. — Lions et tigres, dessin. — Panthère, dessin. — Lion couché, dessin.

TABLE DES GRAVURES

FIN DE LA TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

CHAPITRE II

CHAPITRE III

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. de l'Art. E. Ménard et Cie, 41, rue de la Victoire.

r

Les artistes celebres
Fragonard; by Felix
Naquet, etc.
vol.2

54